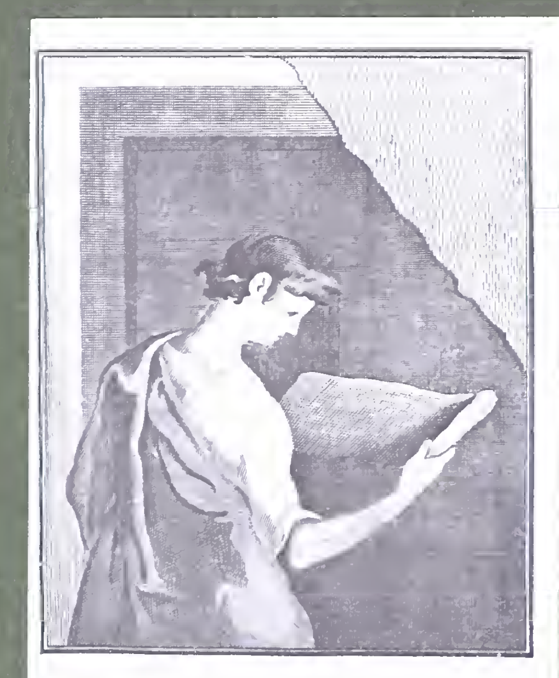




KUNSTGEWERBEBLATT

Herausgegeben

von

KARL HOFFACKER,
Architekt in Charlottenburg-Berlin.

NEUE FOLGE

Achter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von Seemann & Co.
1897.



Kunstgewerbeblatt.
Neue Folge.

Inhalt des achten Jahrgangs.

Vereine.

Schulen.

Museen.

Seite

Ausstellungen.

Wettbewerbe.

Zu unseren Bildern.

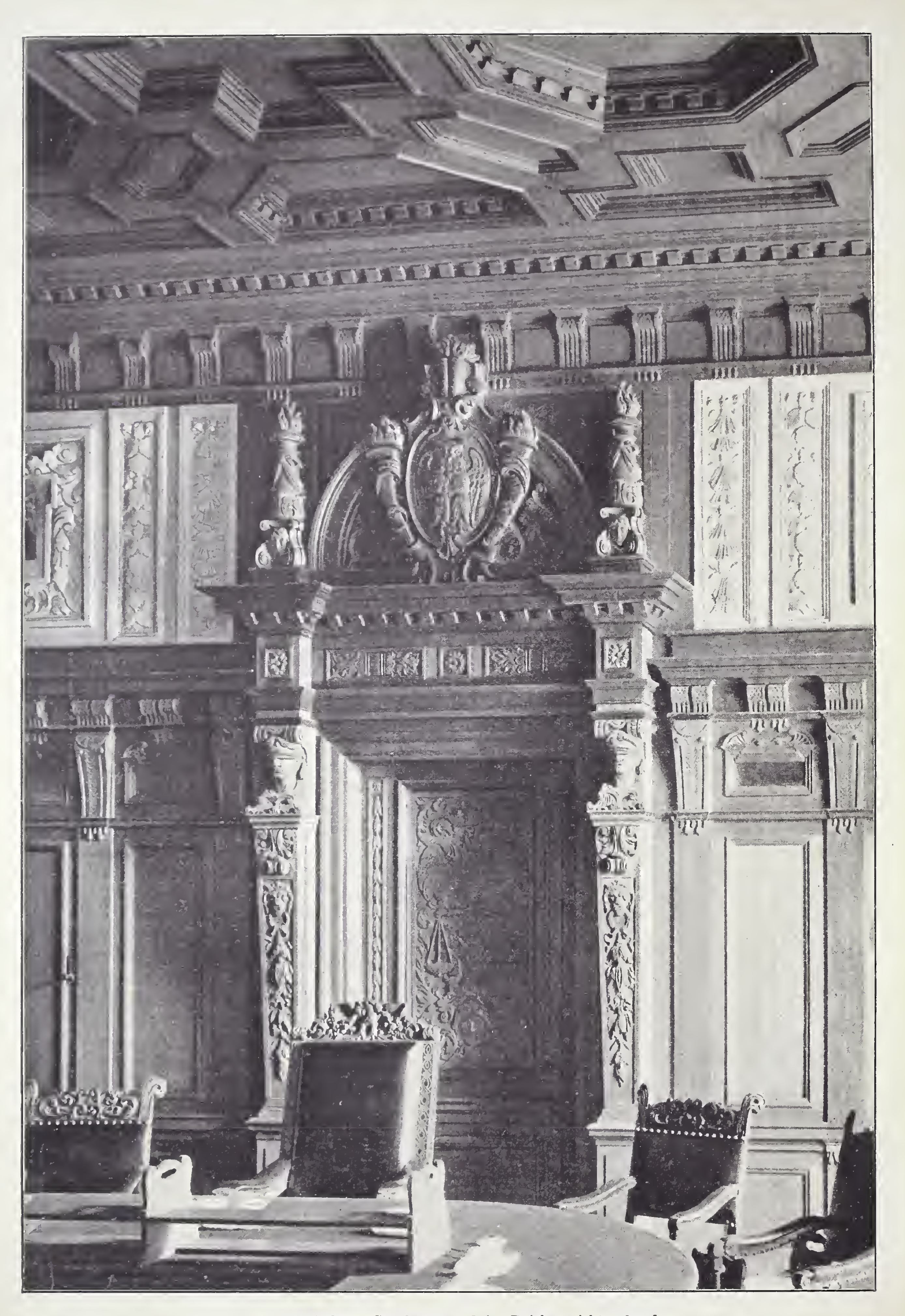
Verschiedenes.



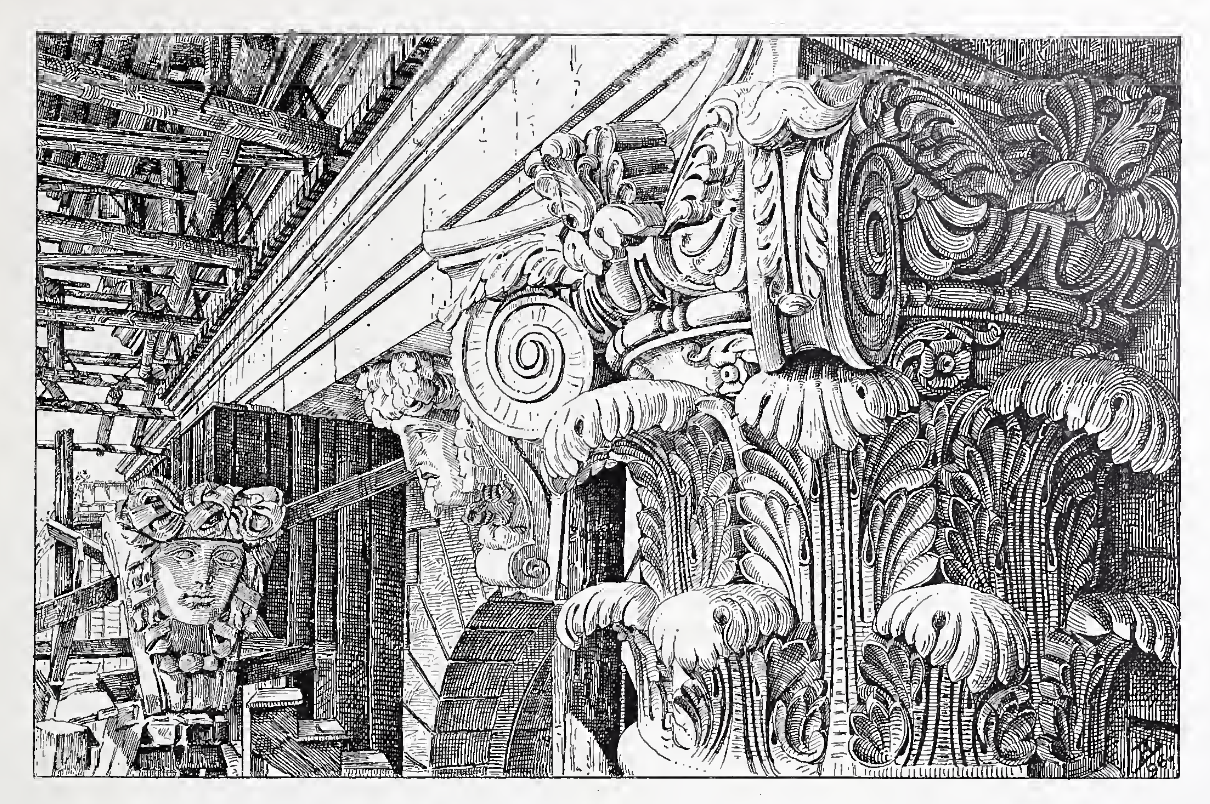
Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.)


FINIS



Aus dem mittleren Strafsenatssaal im Reichsgerichtsgebäude.



Säulenkapitäl der Südfassade vom Reichsgerichtsbau in Leipzig.

DAS REICHSGERICHTSGEBÄUDE IN LEIPZIG.

II.



DIE monumentale Schöpfung des Hoffmannschen Reichsgerichtsgebäudes ist schon im 3. Heft des vorigen Jahrgangs einer zusammenfassenden Besprechung unterzogen worden, in welcher die allgemeinen Gesichtspunkte, unter denen es beurteilt werden will, hervorgehoben und durch Abbildungen erläutert worden sind. Wenn wir nochmals auf diesen Bau zurückkommen und weitere Einzelheiten desselben bildlich vorführen, so liegt die Veranlassung dazu nicht nur in der Bedeutung, die ihm seiner Bestimmung wegen zukommt, sondern vor allem in seinem bleibenden Werte als einem Grundpfeiler in der Entwicklung der deutschen Architektur. Dass diese letztere bereits seit Decennien auf dem Wege zu einem neuen Stil ist, der aus den überlieferten Elementen der Renaissance eine eigenartige Kunstsprache herauszubilden sucht, ist oft genug empfunden und gelegentlich auch schon ausgesprochen worden. Nun dürfen wir fragen, wie weit sich Ludwig Hoffmann dieser Bewegung angeschlossen hat, ob er ihr teilweise folgt, führend vorangeht, oder ausweicht, und worin denn das Geheimnis der außerordentlichen Wirkung seiner Schöpfung begründet liegt. Wer die richtige Antwort finden will, wird sich nicht mit dem Nachweis begnügen dürfen, dass Hoffmann den äußeren und inneren Anforderungen seiner Aufgabe durch die glücklichste Plandisposition, durch eine harmonische Ausgestaltung der einzelnen Räume und dadurch, dass er dem ganzen Bau einen der Größe und Würde der in ihm waltenden Körperschaft entsprechenden Charakter aufprägte, gerecht zu werden verstand. Denn solche Vorzüge sind auch manchem neueren Bauwerk eigen, welches sich dem Palast des Reichsgerichtes an vorbildlichem Wert nicht vergleichen darf. So groß auch die Leistung einer tadellosen Lösung der technischen und rein praktischen Probleme, welche das Dienstgebäude der obersten Justizbehörde des deutschen Reichs an den Architekten stellt, im Vergleich zu anderen Aufgaben sein mag, sie ist doch nur die Basis, auf der sich das Kunstwerk als solches aufbaut. Die materiellen Schwierigkeiten, auch die fortwährenden bureaukratischen Hemmungen, die dem Schaffen eines im Staatsdienst thätigen Baumeisters entgegentreten, müssen überwunden sein, ehe seine künstlerischen Fähigkeiten sich entfalten können. Worin diese aber bestehen, wird durch den Gegensatz anderer Monumentalbauten — nennen wir nur das Reichstags-



Detail aus dem Festsaal in der Präsidentenwohnung im Reichsgericht.

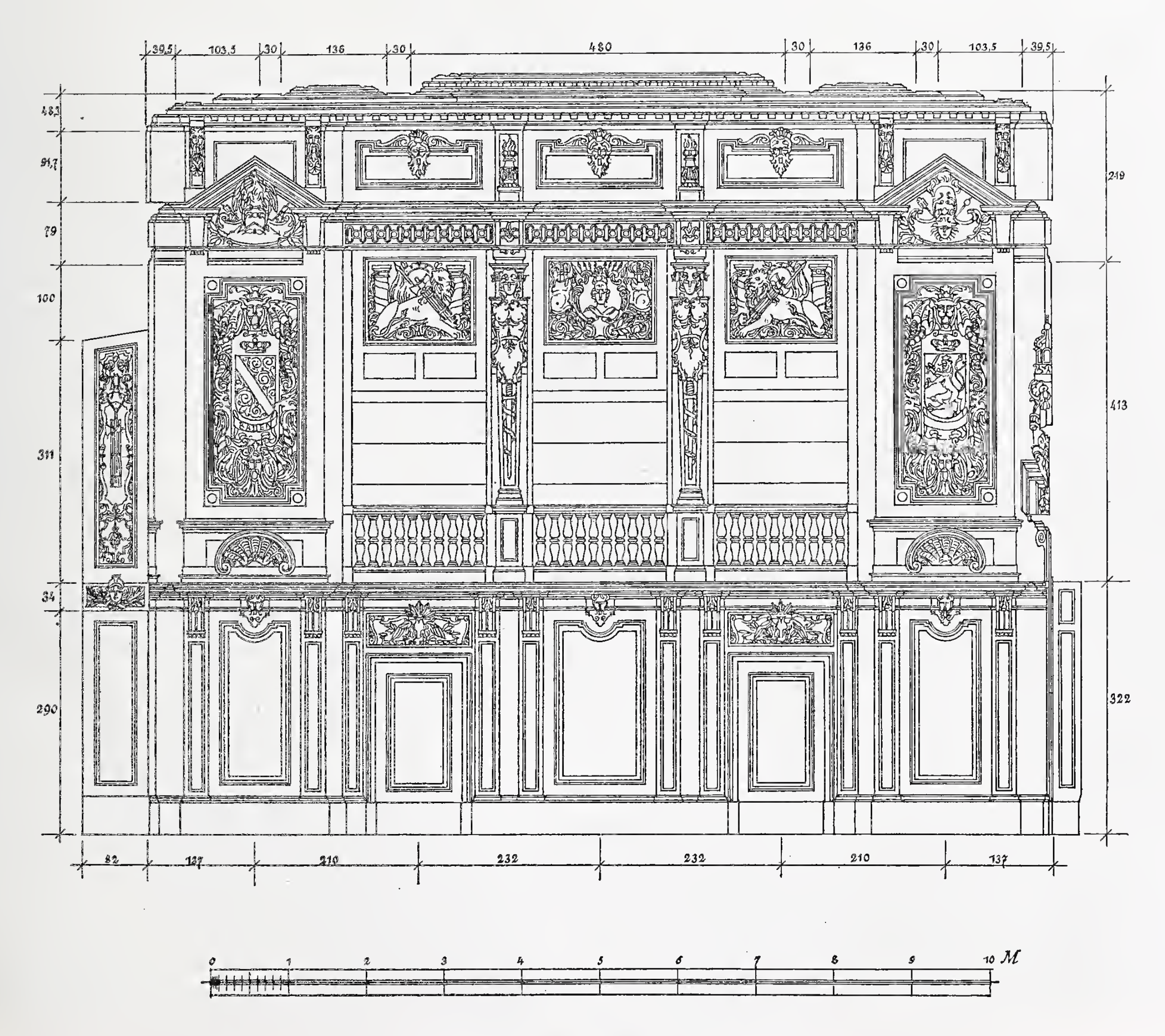
gebäude Wallot's — — vielleicht am deutlichsten erkennbar. Man darf sie in drei Eigenschaften suchen, die Ludwig Hoffmann in höherem Maße besitzt, als die meisten seiner Fachgenossen.

Zunächst in der Klassicität seiner Rhythmik und Formensprache. Ist die Architektur die Kunst, das tote Baumaterial zu beleben, durch sinnvolle, einen inneren Organismus mit gegeneinander wirkenden Kräften andeutende Formen, so hat sie auch eine innere Verwandtschaft mit der Bildhauerei, insofern ihr die korrekte Bildung der einzelnen Glieder, mit denen sie baut, ebenso sehr Naturzwang sein muss, wie die Folgerichtigkeit der Zusammenfügung derselben. Sie hat mit der Bildhauerei ferner gemeinsam, dass ihre Schöpfungen rhythmisch gegliedert, wohl proportionirt, d. h. in den besten Maßverhältnissen genau abgewogen sein müssen, wenn sie dem ästhetischgeschulten Auge als schön erscheinen sollen. Nun wissen wir zwar aus der Baugeschichte, dass die einzelnen Formen und die Maßverhältnisse sich epochenweis ändern, dass beispielsweise das Proportionsgefühl der frühgriechischen Zeit dem der spätgriechischen nicht mehr gleicht, noch weniger dem der römischen, und dass die Renaissance keineswegs eine Wiederbelebung antiker Baugesetze ist, sondern am Geiste und an Fleisch und Bein der Antike erneuert. Aber aus dieser Thatsache der Kunstgeschichte ergiebt sich doch nicht die Folgerung, dass die überlieferten Formen leere Formeln sind und ihre Anwendung der regellosen Willkür des Architekten preisgegeben ist, wie wir heutzutage oft genug beobachten können. Um mit Beispielen weiter zu erläutern, was wir meinen, ist die Rustika durchaus nicht ein äußerlich angefügtes, in allen möglichen Umbildungen und Verbildungen gleichberechtigtes Flächenornament. Triglyphenschlitz, Tropfenreihe und ähnliche Graecismen sind nicht sinnlose Zieraten, die an jeder Stelle und in jeder beliebigen Umgestaltung am Platze sind. Auch wäre es früher wohl nie versucht worden, Formen der Frührenaissance in der Rhythmik des Barockstils vorzutragen oder den Musterschatz der Vergangenheit willkürlich durcheinander zu mengen. Gerade in dieser Beziehung vollzieht sich in der Phantasie der modernsten unter den neueren deutschen Architekten eine allmähliche, sehr energisch abseits drängende Umwandlung, und Ludwig Hoffmann vertritt im Gegensatz zu ihnen die reinen Formen und die harmonischen Maßverhältnisse der klassischen Vorzeit, ohne deshalb an Selbständigkeit und Charakter einzubüßen. In dem Ebenmaß der Einzelbildungen, welches in jedem Raume seines Monumentalbaues ein anderes, auf Größe, Bestimmung und Gesamtwirkung desselben abgestimmt ist, äußert er ein Raumgefühl von seltenster Feinheit, allerdings ohne den prätenziösen Anspruch, in jedem Stück ein Neuerer und den Alten überlegen sein zu wollen. Aber die Sucht, originell zu erscheinen um jeden Preis und in dem Kunstwerk Charakter zu zeigen auf Kosten der Schönheit, ist ja überhaupt ein Grundübel, an dem die modernsten unter unseren Architekten so häufig kranken. Im Vergleich zu manchem von ihnen und nach deren Urteil wird Hoffmann als gelehrt und berechnend, als von des Gedankens Blässe angekränkelt, vielleicht gar als Doktrinär erscheinen, denn er weiß überall, was er will, und warum er es so und nicht anders macht. Aber das Geheimnis seiner Wirkung liegt doch eben darin, dass er durch das Studium der Vergangenheit mit dem Verständnis ihres organischen Schaffens sich die Gesetze eines reinen Stils zu eigen gemacht hat, und der Erfolg hat ihm Recht gegeben.

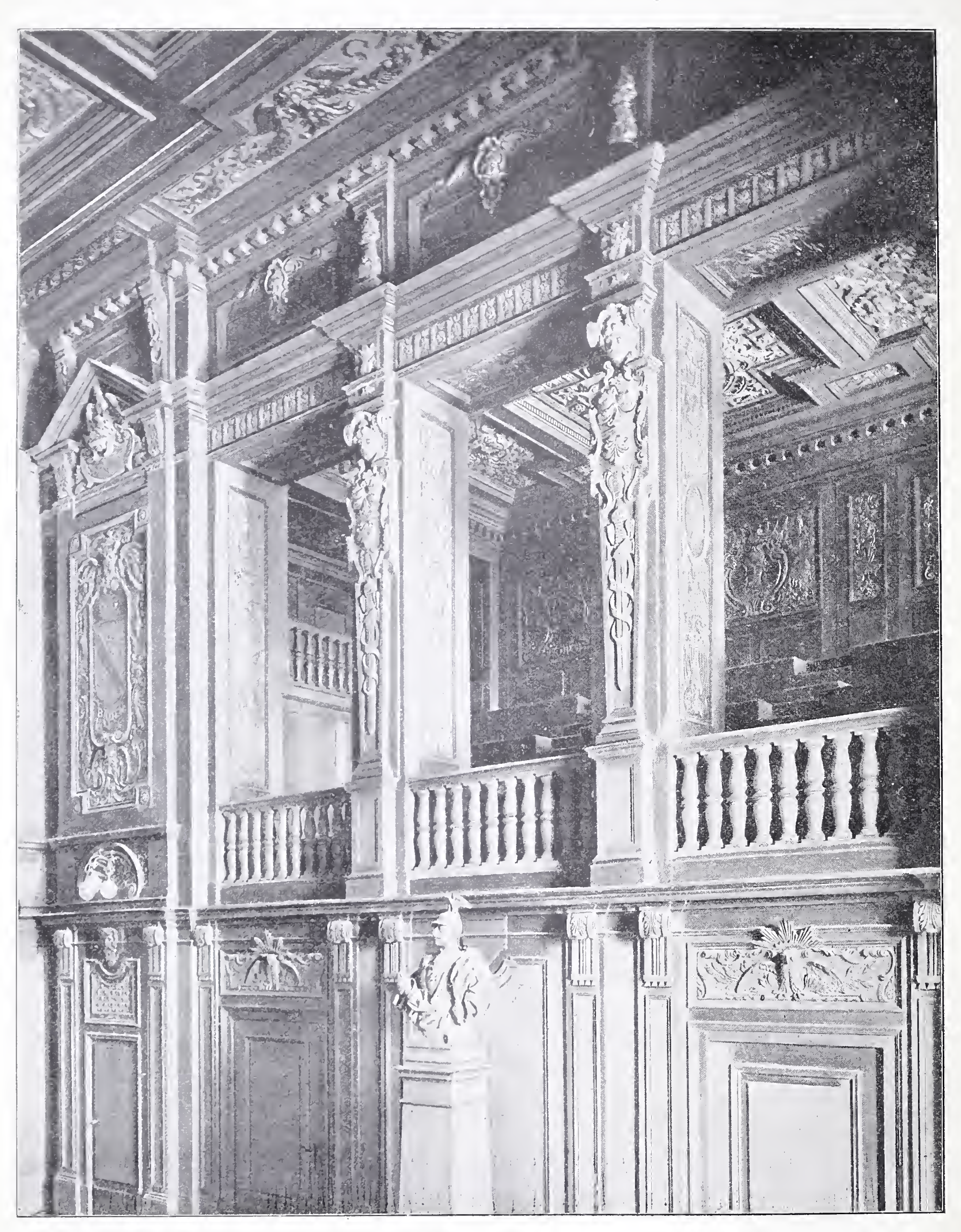
Ich wüsste nicht, dass Stil und Dekorationsweise derjenigen Kunst, welche die Thermen Diokletian's schuf, seitdem jemals wieder mit größerer Gabe der echtesten Nachempfindung lebendig gemacht worden sind, wie in dem Festsaal der Präsidentenwohnung des Reichsgerichts. Mit welchem Geschick hier z. B. der sonst übliche und für klassisch gehaltene Schwulst der Stuckverzierungen eingeschränkt worden ist, zeigt die Abbildung eines Aus-

schnittes aus der Seitenansicht der einen Hauptwand, in welcher die Musikloge den Mittelpunkt bildet.

Den Hauptvorzug dieser Prachthalle macht am besten eine Vergleichung derselben mit dem an Länge und Höhe etwa gleichen Raum des großen Sitzungssaales klar. Beide sind in ihrer Art Repräsentationsräume, auch der Hauptsitzungssaal, welcher den gesamten Gerichtshof und die vereinigten Senate für ihre wichtigsten Beratungen und bei besonders feierlichen Handlungen vereinigen soll und so gewissermaßen der Repräsentationssaal des Reichsgerichts genannt werden darf. Aber während der Festsaal des Präsidenten seiner Bestimmung entsprechend räumlich lebhaft gegliedert ist, überall bewegte runde Linienführung und in der Teilung der Wände und der Decke zahlreiche verschieden große und verschieden gestaltete Einzelfelder zeigt, die zur Aufnahme heiterer, bewegter Dekorationsmotive geeignet sind, ist in jenem Sitzungssaal bei aller Größe der Konception und allem Reichtum der Einzelbildungen doch der schlichtere Charakter eines ernster Thätigkeit gewidmeten Raumes gewahrt. Es ist ein Saal, jener eine Halle. Daher sind in dem Saalbau zwar reiche und sinnvolle Zierstücke in Menge verwendet. Durch die dunkele Eichenholztönung mit den altlasirten Vergoldungen wird eine vornehm würdige Wirkung hervorgerufen. Aber alle ornamentalen Reliefs und auch die Architekturgliederungen sind sehr flach und zart gehalten. Es fehlen die durchgehenden, den Hallencharakter bedingenden Stützenstellungen und die geschwungene Linienführung. Sogar die figürlichen Teile, wie die Karyatiden der Kurzwand, sind in strenge Ornamentformen übergeführt worden. Der Hauptreiz beider Räume liegt in dem, was wir den Rhythmus der Gliederung und Detailbildung nennen möchten. Er ist in beiden Räumen insofern verwandter



Großer Sitzungssaal im Reichsgerichtsgebäude (kurze Seitenwand).



Aus dem großen Sitzungssaale im Reichsgerichtsgebäude. (Kaiserbüste, Geschenk Sr. M. des Kaisers.)

Art, als er sich von aller Schwerfälligkeit, von aufdringlich starken Formen und Profilen fern hält, und in dem großen Sitzungssaal — den gewählten Formen entsprechend — die zartere Rhythmik der edelsten Renais-



Schmiedeeiserne Thore im Reichsgerichtsgebäude.

doch wieder verschieden, denn in dem Festsaal herrscht ein Gefühl für geläuterte, römisch-klassische Proportionen, sance. Mit dem eben Gesagten ist schon auf eine andere Seite der künstlerischen Individualität Ludwig Hoff-

mann's hingewiesen. Nicht zum wenigsten beruht der starke und nachhaltige Eindruck seiner Schöpfung in der Meisterschaft, mit welcher er in jedem Raume ein neues Spiel seiner Erfindungskraft entfaltet, die Wirkung durch steten Wechsel der Raumbehandlung, durch vorsichtig verteilte Kontraste zu steigern weiß, aus dem Dunklen ins Helle, aus kleinem Raum in größeren führt und überall eine einheitliche Grundstimmung walten lässt, der sich alle Einzelheiten maßvoll unterordnen. Es ist vielleicht der empfindlichste Nachteil in dem genialen Parlamentsgebäude Wallot's, dass es den Blick des Beschauers an keiner Stelle so recht zur Ruhe kommen lässt, sondern ihn in ununterbrochener und fast gleichmäßig starker Beschäftigung erhält. Dagegen weiß Hoffmann Formen und Schmuck von Raum zu Raum zu vereinfachen oder zu verstärken, je nach der Bedeutung, die ihm zukommt.

Dass diese Enthaltsamkeit ihm anfänglich bei der Geringfügigkeit der Bausumme mehr Pflicht als Bedürfnis gewesen, mag zugegeben werden. Aber er hat es mit dem Geschick des großen Künstlers verstanden, aus der Not eine Tugend zu machen und die Einfachheit vornehm wirken zu lassen, ohne flach und leer zu werden. So ist sie ein Grundzug seiner Schöpfung geworden, in welcher sich Fülle und Reichtum der Formen nur an Hauptstellen zeigen, dann aber mit um so größerer Wirkung in die Augen fallen.

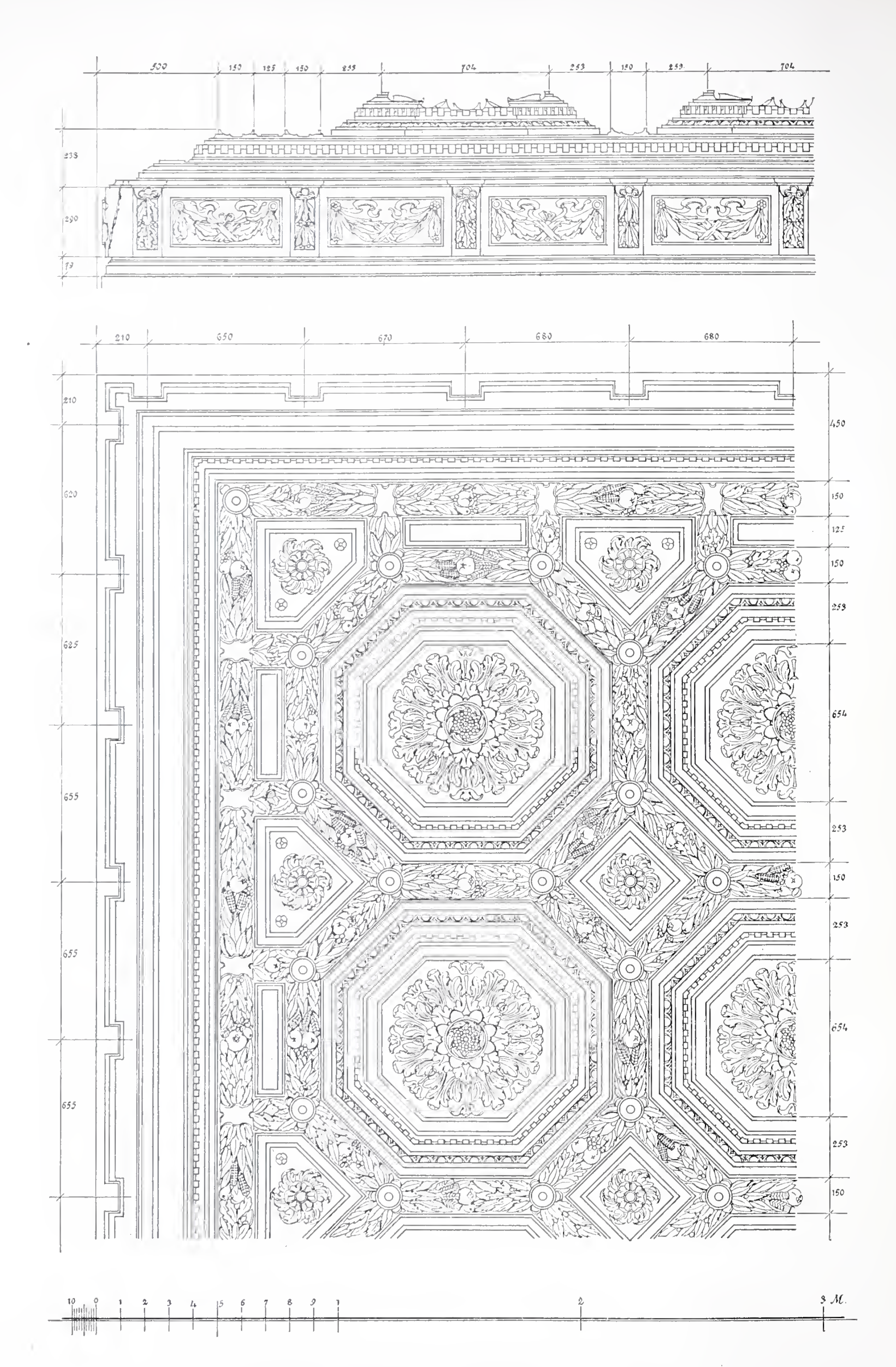
Es ist schon in dem ersten Aufsatz gelegentlich angedeutet worden, mit welcher Sparsamkeit die Wandmalerei, selbständiger Reliefschmuck, Glasgemälde und andere Zierstücke verwendet worden sind. Die langen Korridore, die in einem Justizgebäude zur Verbindung der zahlreichen Einzelräume eine so wesentliche Rolle spielen, hat Hoffmann im allgemeinen fast schmucklos gelassen. Nur in dem Wechsel der Beleuchtung sucht er einen Reiz und darin, dass er in angemessenen Zwischenräumen reich gestaltete Gitterthüren wie durch-

Fenster im Korridor an der großen Halle.
Entwurf und Ausführung von A. LINNEMANN-Frankfurt a. M.

sichtige Vorhänge einschiebt. Wir geben eine Probe aus dem Korridor des oberen Hauptgeschosses. Es sind solcher Gitter im ganzen an acht Stellen angebracht als Schranken, welche das Publikum von den seitlichen, lediglich dem internen Geschäftsbetrieb dienenden Bauteilen abhalten sollen. So erhalten auch die seitlich gelegenen, dunkel gehaltenen Hallen noch einen besonderen Schmuck durch farbige Glasfenster, die teils ornamental, teils figürlich behandelt sind. Die beiden, in Abbildung vorgeführten Fenster, welche in Entwurf und Ausführung von A. Linnemann in Frankfurt a. M. herrühren, zeigen, mit welcher Berechnung der Wirkung in dem einen Fall ein selbständiges Bildwerk mit Bezug auf die angrenzende Bibliothek (ein Pergament illuminirender Mönch) in der Lichtung zur Geltung kommt, während das andere Fenster nur bestimmt ist, vielfach gebrochenes, farbiges Licht wie ein Teppichmuster auf Fußboden und Wand des Hallenkorridors zu werfen.

Ein anderes Beispiel für die Wirkung einfachster Formen und geschickt verteilter Beleuchtung bietet das Vestibul der Präsidentenwohnung, das im Gegensatz zu dem schwersäuligen, breiten, gedrückten und durchweg geradlinigen Vestibül im Gerichtsbau schlanke Säulen, hohe Raumformen und gewölbte Decken erhielt. Die Behandlung der Wände ist hier so schlicht als möglich, nur an besonders gut erhellten und gut sichtbaren Stellen sind Schmuckstücke eingefügt. Eine eigentümliche Beleuchtung von der Rückseite erhalten die Kartuschen mit den seitlichen Kindergestalten an der Eingangswand. Diese Kinderfiguren sind zum Fenster schräg gestellt, zwischen ihnen und den Kartuschen durchbrochene Stellen angebracht und dadurch erreicht, dass das Licht allenthalben durchbrechend die Figuren seitlich sehr wirkungsvoll beleuchtet. Auf die feine, in Skulptur und Malerei, im Äußeren und Inneren angebrachte Symbolik der Figuren, Bilder und Ornamente kann hier nicht weiter eingegangen werden. Oft verbindet sie sich mit dem Reiz der Linien und Farben zu ganz besonders glücklichen Wirkungen. So an dem Hauptschmuckstück im Empfangszimmer der Präsidentenwohnung, dem großen Kamin, auf dessen Zeichnung wir verweisen. Der Unterteil besteht aus rötlichem Veroneser Marmor mit eingelegten Gitterstreifen aus Goldbronze. Die obere große Füllung ist gleichfalls in Goldbronze geschmiedet, der obere Kaminteil im übrigen in dunkel gebeiztem Eichenholz gehalten. Flammen, feuerspeiende Köpfe, Schlangen und Salamander deuten in den Ornamenten den Zweck des Kamins an. Mit welcher Feinheit Hoffmann in den Wirkungen zu wechseln versteht, zeigt sich vor allem in der verschiedenen Durchbildung der Senatssitzungssäle. Es sind deren im ganzen sechs, zur einen Hälfte Straf-, zur anderen Civilsenatssäle, einander gleich in den Grund-

Fenster im Bibliothektreppenhaus.
Entwurf und Ausführung von A. LINNEMANN-Frankfurt a. M.



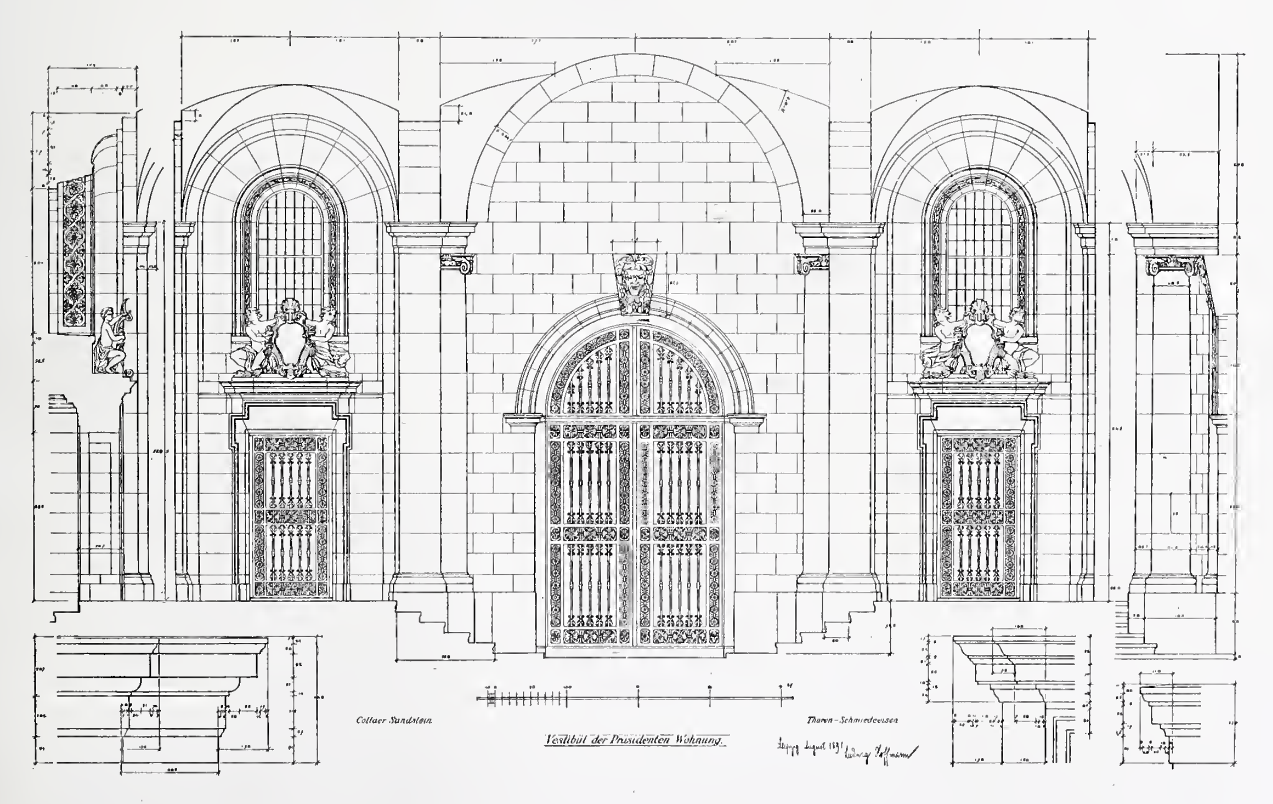
Decke im Speisesaal der Präsidentenwohnung im Reichsgerichtsgebäude.

flächen und in der Gebrauchsweise. Hier ist zunächst ein Gegensatz dadurch erreicht, dass die im unteren Geschoss belegenen drei Strafsenatssäle als schwere, niedrige Räume, die oberen drei Civilsenatssäle als hohe Räume gestaltet sind. Bei den oberen Räumen ist wiederum durch Anbringung hochgelegener Wandfenster eine eigenartige Beleuchtung der Decken und der oberen Wandteile erreicht worden. Ein Teil der Räume ist überdies in dunklen, ein anderer in helleren Tönen gehalten. So zeigt der südliche Strafsenatssaal ein einfaches, dunkel getöntes Eichenholzpaneel und ebensolche Decke. Die zwischenliegenden Wandteile sind mit dunkelgrüner Ledertapete überzogen. Das alles giebt in seiner Farbenstimmung als Hintergrund einen höchst wirkungsvollen Gegensatz zu den purpurroten Gewändern der Richter, die in dem Saal fungiren.

Den Hauptschmuck dieses und der anderen entsprechenden Räume bilden die Thüren, durch welche der Gerichtshof eintritt; sie sollen zugleich für den Senatspräsidenten eine seine Würde hervorhebende, die Thätigkeit seiner Richter symbolisirende Umrahmung bilden. Da sie seitlich scharf beleuchtet werden, kommen ihre Einzelheiten überall vortrefflich zur Wirkung. Bei dem südlichen Civilsenatssaal ist der reichste Schmuck über die Thür verlegt, weil hier das obere Seitenlichtfenster die Höhe besser beleuchtet. Auch in den Beleuchtungskörpern ist ein Unterschied insofern durchgeführt, als sie in den niedrigeren Räumen breiter gestaltet, in den höheren nach der Höhe entwickelt sind.

Wie vielseitige Hilfe erprobter Mitarbeiter der Erbauer des Reichsgerichtsgebäudes bei der Ausführung aller dieser Aufgaben in Anspruch nehmen musste, ist schon in dem ersten Aufsatz angedeutet worden. Es würde lange Listen erfordern, sie auch nur aufzuzählen und ihren Anteil an dem großen Werke zu verzeichnen. Das Verdienst, welches ihnen zukommt, hat Hoffmann jederzeit rückhaltlos anerkannt. Aber auch bei ihren Arbeiten fällt das größere Verdienst auf ihn selbst zurück, es spricht von allen Wänden und aus allen Einzelheiten des gewaltigen Baues laut und vernehmlich zu allen mit Verständnis sehenden Beschauern.

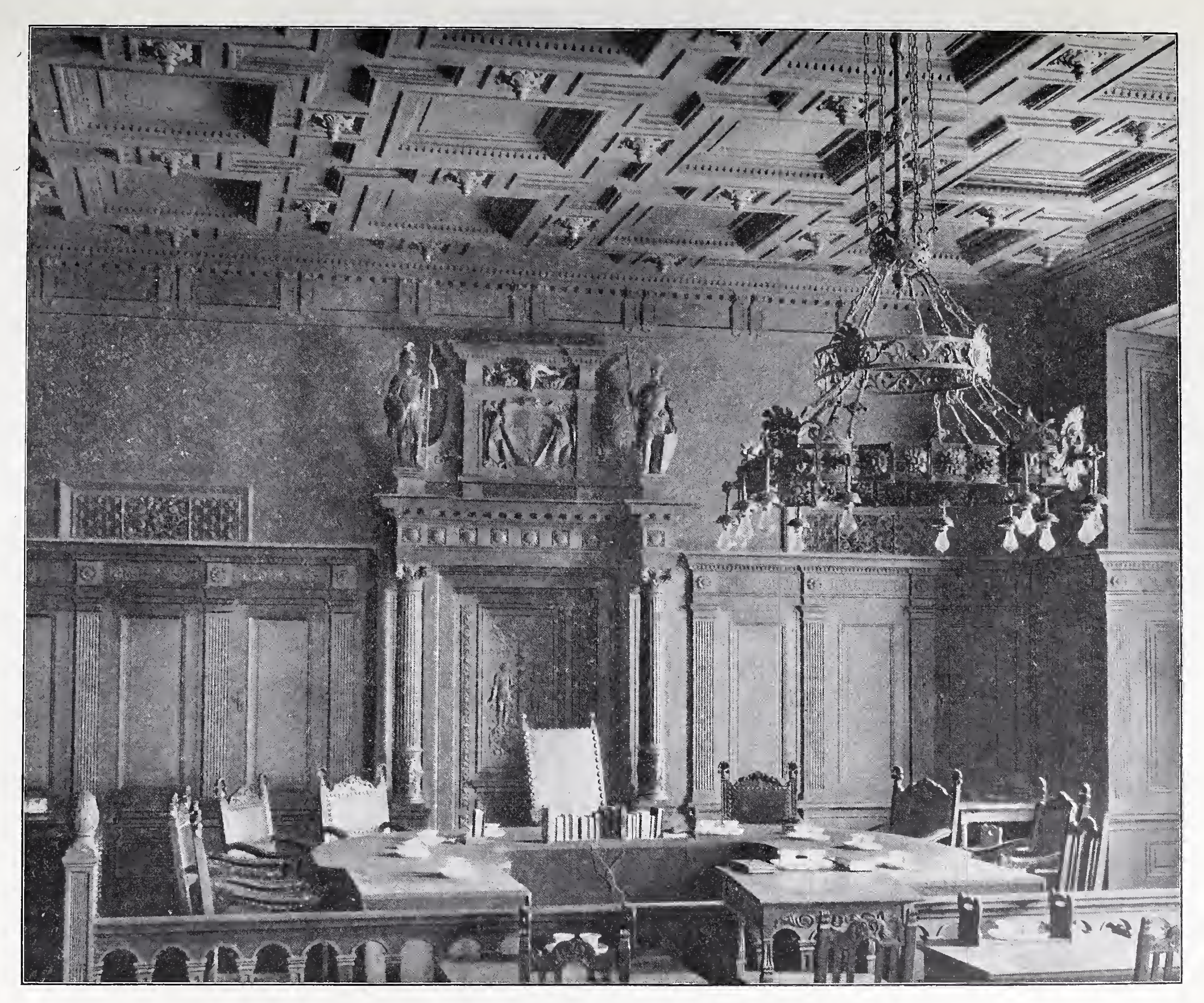
Es ist die Kraft einer starken, in großen und kleinen Dingen zielbewussten, seine Mitarbeiter zu Werkzeugen seines Empfindens machenden Künstlerindividualität, eine Kraft, die wir in dieser Ausbildung als die dritte große Eigenschaft Hoffmann's bezeichnen müssen. Was sie schufen, wurde sein Werk, weil er den leitenden Gedanken angegeben, die Grundzüge selbst entworfen, alle Einzelheiten neu durchdacht und seinem Empfinden gemäß umgestaltet hatte. Wie sehr sich dadurch das Maß seiner persönlichen Leistungen vergrößert, erfährt ja nur derjenige, der in die Werkstätte des Meisters zu blicken Gelegenheit hatte. Aber in der Einheitlichkeit der ganzen Schöpfung äußert sich auch dem Laien-



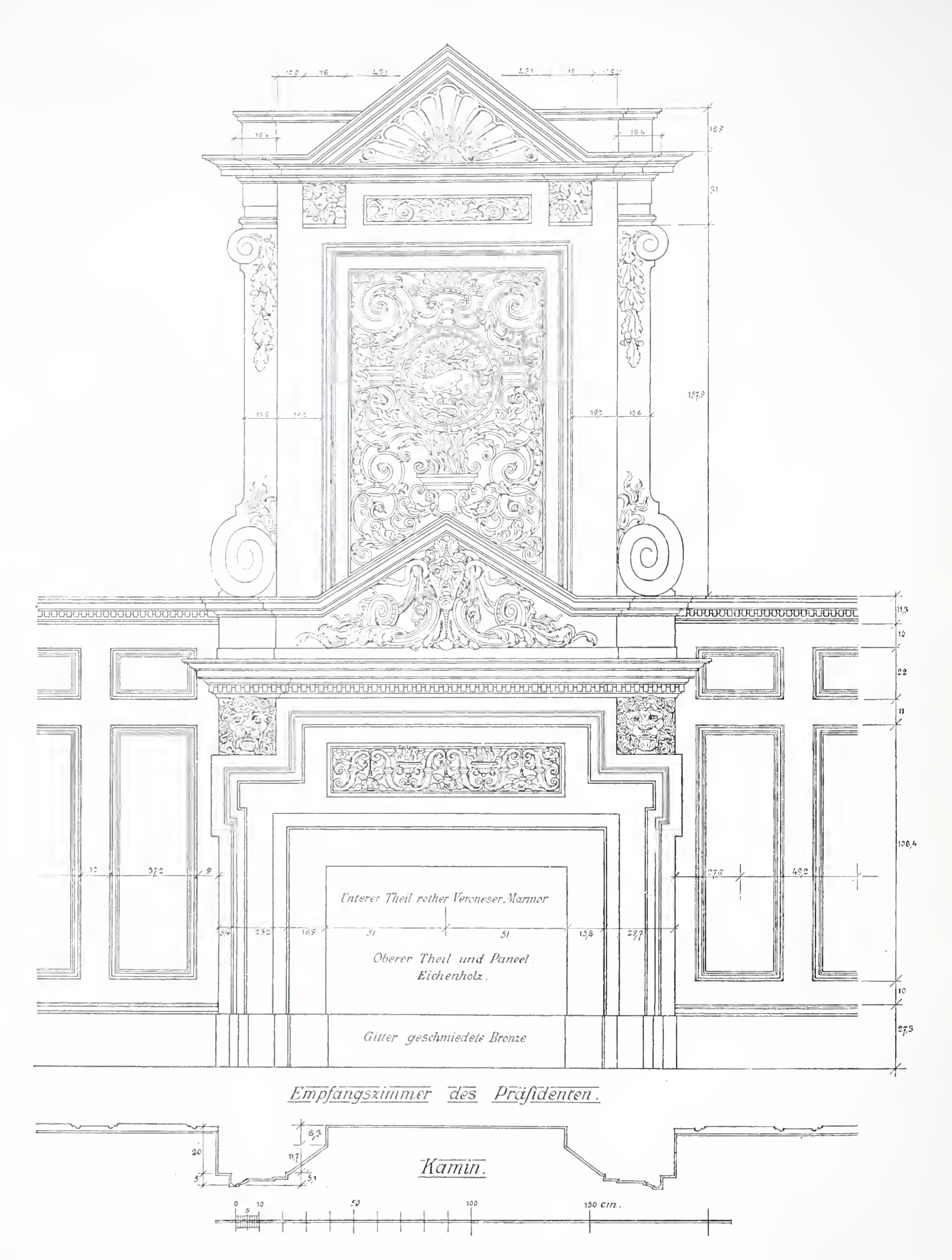
Vestibül der Präsidentenwohnung.



Südlicher Strafsenatssaal im Reichsgerichtsgebäude.



Südlicher Civilsenatssaal im Reichsgerichtsgebäude.



Kamin im Empfangszimmer des Präsidenten.

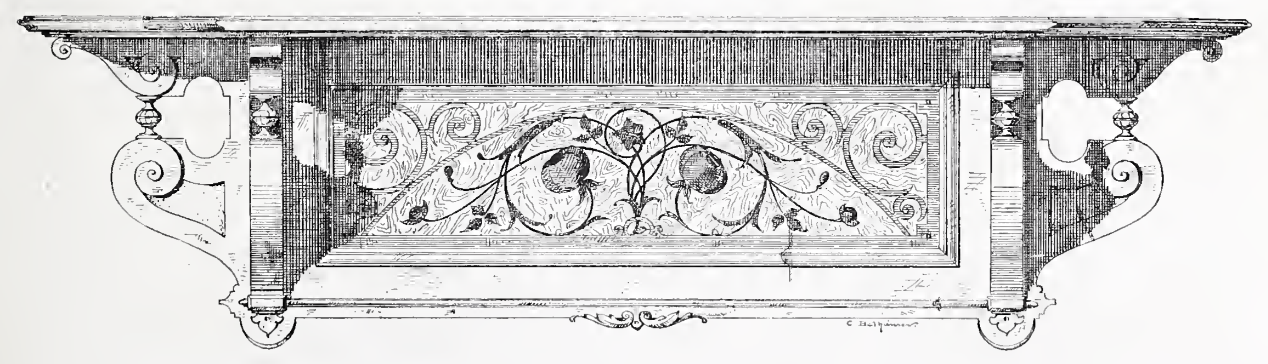
Südlicher Strafsenats-Saal Thür.

In Eichenholz geschnitzt.

Thür im südlichen Strafsenatssaal im Reichsgerichtsgebäude.

auge die Wirkung eines durchaus nur auf eine Persönlichkeit gestellten Kunstwerkes. Die Mängel und Nachteile der extrem entwickelten Arbeitsteilung unseres modernen Kunstschaffens sind dadurch in diesem einen Falle zu einem gewissen Teile wieder ausgeglichen worden. Der Gewinn der alten Bauhütten, dass sie im Laufe vieler Decennien bei Meistern und Gesellen allmählich eine technische Gleichmäßigkeit der Arbeit in höchster Vollendung erzogen, hat sich auf diese Weise einigermaßen erreichen lassen. Auch in dieser Beziehung wird das Gebäud des deutschen Reichsgerichts hoffentlich für lange Zeit und zum Heile deutscher Baukunst Schule machen.

THEODOR SCHREIBER.



Wandbrett aus dem bayr. Gewerbemuseum in Nürnberg, aufgenommen von C. Bethäuser, Gewerbelehrer in Mannheim.





Berlin. *Verein für deutsches Kunstgewerbe.* Der Verein hat soeben zum dritten Mal sein Adressbuch in wesentlich erneuter Ausstattung erscheinen lassen. Er wendet sich mit dem Adressbuch an alle, die am Kunstgewerbe Anteil nehmen und erläutert in einer längeren Vorrede, was dazu zählt und wem das Buch gelten soll. Der Verein, der seit seiner 1877 erfolgten Gründung stetig gewachsen ist, zählt z. Z. nahezu 1400 Mitglieder und entwickelt alljährlich eine rege Thätigkeit durch Ausschreiben von Wettbewerben — bisher sind im Ganzen etwa 27000 M. als Preise verteilt worden — durch Abhalten von monatlich zwei Versammlungen, in denen Vorträge über die Technik und die Formen der verschiedenen kunstgewerblichen Gebiete, unterstützt durch entsprechende Ausstellungen, gehalten werden. Auch die finanziellen Verhältnisse sind z. Z. recht günstige bei einem Kapitalvermögen von über 37000 M. Das sowohl alphabetisch wie nach den Berufsarten geordnete Mitgliederverzeichnis wird durch eine Reihe von Geschäftsanzeigen der Mitglieder erzeugt. Das Adressbuch ist von der Geschäftsstelle des Vereins, Berlin W. 8., Wilhelmstraße 44, jederzeit zu beziehen.

München. *Bayerischer Kunstgewerbe-Verein.* Was der Verein seit seiner Gründung für die Förderung des deutschen Kunstgewerbes gethan hat, ist so bekannt, dass es genügen dürfte, aus der dem neuesten soeben erschienenen Adressbuche beigegebenen Vereinsgeschichte nur weniges hervorzuheben. Der Verein zählt z. Z. 1771 Mitglieder, darunter 150 außerordentliche. Protektor des Vereins ist Seine Königliche Hoheit, der Prinzregent Luitpold von Bayern, während die Liste 11 weitere Mitglieder des Königlichen Hauses und 9 gekrönte Häupter und Mitglieder aus anderen souveränen fürstlichen Häusern anführt. Auch Se. Majestät, der deutsche Kaiser gehört dem Verein als Mitglied an. Nicht weniger als 21 Ehrenmitglieder führt das Mitgliederverzeichnis an, das alphabetisch und nach den im Vereine vertretenen Zweigen für Pflege von Kunst und Kunstgewerbe geordnet ist. Die Ausstattung des Adressbuches, das nun zum neunten Male erscheint, ist gleich den früheren eine vornehme und die Anordnung eine so zweckentsprechende, dass man der Vereinsleitung nur beipflichten kann, wenn dieselbe im Vorworte sagt, dass das Adressbuch bisher zur allgemeinen Zufriedenheit seiner Aufgabe entsprochen hat, Auskunftsorgan über Zusammensetzung, Wesen und Ziele des Vereins wie zugleich auch Förderungsmittel für die Interessen der im Kunstgewerbe thätigen Vereinsmitglieder zu sein.

MUSEEN.

Breslau. *Kunstgewerbe-Museum.* Schon seit langer Zeit haben sich die interessirten Kreise bemüht, für die Stadt und Provinz ein Kunstgewerbemuseum zu schaffen. Verhandlungen eingehender Art wurden geführt und alles versucht, die Idee in Wirklichkeit umzusetzen. Immer und immer wieder ist seitens des Kunstgewerbevereins auf die Wichtigkeit und Notwendigkeit einer Muster- und Vorbildersammlung nebst Fachbibliothek hingewiesen worden. Die Bemühungen waren alle vergeblich und die Verwirklichung schien noch recht lange hinausgerückt zu sein. Den ersten praktischen Schritt that der schlesische Gewerbetag von 1895, indem er das 100000 M. betragende Vermögen des Centralgewerbevereins, welches von Überschüssen einer Gewerbeausstellung herrührt, zur Gründung eines Kunstgewerbemuseums bereit stellte. Da wird den Gewerbekreisen eine große Überraschung zu teil. Herr Stadtältester *Heinrich von Korn*, ein Bürger von oft bewiesenem edlen Gemeinsinn, ein Förderer und Unterstützer der Kunst und Gewerbeinteressen, giebt in einem Schreiben an den Breslauer Magistrat bekannt, dass er die Summe von 500000 M. zur Errichtung eines Kunstgewerbemuseums zur Verfügung stelle. Diese großartige Zuwendung ist im stande, der Not mit einem Schlage ein Ende zu bereiten. Es ist dadurch die Möglichkeit geschaffen, das durch einen Neubau freigewordene alte Ständehaus der Provinz Schlesien anzukaufen und dasselbe als Museum einzurichten. Dieses Haus, in Mitte der Stadt gelegen und in vorzüglichem äußeren und inneren Zustande, eignet sich auch in jeder Weise zu bewusstem Zwecke. Herr von Korn schlägt vor, das Museum schlesischer Altertümer gemeinsam mit dem Gewerbemuseum in diesem Hause unterzubringen, da doch der künstlerisch wertvolle Teil der Sammlungen des ersteren einen wichtigen Grundstock für das letztere Museum abgeben würde. Desgleichen solle die Stadt die Verwaltung beider Museen übernehmen, indem zu erhoffen steht, dass Staat und Provinz sich mit angemessenen Beiträgen beteiligen. An die Stadtverwaltung würde immerhin eine beträchtliche Verpflichtung herantreten. Es werden aber die Stadtverordneten doch wohl der Vorlage des Magistrats nicht ihre Zustimmung versagen. Der Antrag lautet dahin, die Stadt möge das alte Ständehaus ankaufen, ein Kunstgewerbemuseum errichten und die Verwaltungskosten übernehmen. Über die Art der Verwaltung behält sich der Magistrat weiteres vor. Von der Einsicht dieser Körperschaft steht zu erwarten, dass die Wünsche der Kunstgewerbetreibenden genügend gewürdigt und berücksichtigt werden, denn die nötigen Beamten müssen Fühlung mit ihnen haben und Verständnis für die Interessen des Kunstgewerbes in hohem Grade besitzen. Sie müssen geradezu mitten im gewerblichen Leben stehen, wenn ihr Wirken nutzbringend sein soll. Die nun endgültig beseitigt erschei-

nende Lücke im kunstgewerblichen Leben, die durch Gründung eines Museums ausgefüllt wird, ruft natürlich in den interessirten Kreisen die lebhafteste Freunde und Genugthuung hervor. Rückt doch Breslau endlich auch in die Reihe der Städte, und es sind deren viel kleinere darunter, welche dem Kunstgewerbe die nötigen Grundlagen seiner Fortbildung lange schon verschafft haben. Und wie z. B. in dieser Beziehung Magdeburg seinen Gruson, Nürnberg seinen v. Faber und Cramer-Klett, so hat jetzt *Breslau* seinen *Heinrich von Korn*. Durch diese großartige Schenkung hat sich Herr von Korn im Herzen der Kunstgewerbetreibenden ein Denkmal errichtet, welches schöner und dauerhafter als Erz sein wird. Wenn nun noch solch hohes Beispiel diejenige Nachahmung finden würde, welche man bei dem Gemeinsinn so vieler vermögender Mitbürger mit Recht erwarten kann, dann dürfte wohl die Zukunft des schlesischen Kunstgewerbemuseums in Breslau für ferne Zeiten in jeder Weise gesichert sein. *G. SCH.*



-u- ***Frankfurt a/M.*** *Die Kunstgewerbeschule des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins* wurde, nach dem Jahresbericht für 1895, in den Tagesfachklassen von 52 Schülern, der höchsten bisher erreichten Zahl, besucht, ein Zeichen der immer größer werdenden Wertschätzung der Anstalt. Die schwache Besucherzahl der Holzbildhauerklasse ist eine Erscheinung, welche auf die gegenwärtige Lage dieses Kunstgewerbezweiges zurückzuführen ist und auch in den meisten anderen Kunstgewerbeschulen zur Zeit beobachtet wird. Auch die Abendvorschule erfreute sich zum Beginn des Wintersemesters einer so starken Frequenz, dass mehreren Anmeldungen wegen Raummangel nicht Folge gegeben werden konnte. Aus dieser Erscheinung erwächst für die Schulleitung die Verpflichtung, in der Gewährung von Dispensionen und Aufnahmen von Hospitanten möglichst zurückhaltend zu sein und die verfügbaren Plätze den Vollschülern offen zu halten. In diesem Sinne sind auch die Versäumnisse einer scharfen Kontrolle unterzogen worden. Der lehrplanmäßige Unterricht wurde im Berichtsjahre ohne wesentliche Störungen erteilt. Einer größeren Anzahl von Schülern der Fachklassen, im Durchschnitt 49, wurde durch Stipendien die Möglichkeit gewährt, ihre volle Arbeitszeit dem Schulstudium zu widmen. Zu erwähnen ist dabei der Beschluss der Freiherrlich A. S. von Rothschild'schen Stiftung, den Betrag der einzelnen Stipendien zu erhöhen, so dass derselbe demjenigen der aus der P. W. Müller'schen Stiftung und aus Vereinsmitteln gewährten Unterstützungen gleich steht. Das Zeugnis über hervorragende Leistungen in dem betr. kunstgewerblichen Berufe behufs Erleichterung der Einjährig-Freiwilligen Prüfung wurde im Berichtsjahre einem Schüler der Ciselir-Klasse erteilt. Die Ausstellung der Schülerarbeiten fand vom 21. April bis 11. Mai in dem Hörsaale der Polytechnischen Gesellschaft statt. Der Eröffnung ging eine kurze Schulfeier mit der in jedem Jahre stattfindenden Verteilung von Prämien und Belobungen an Schüler der Abend- und Sonntagsvorschule voran. An 11 Schüler wurden Prämien verteilt, 38 Schülern eine öffentliche Belobung ausgesprochen. An die Stelle der für die Vorschule vorbehaltenen Prämiirungen tritt für die Besucher der Fachklassen die Teilnahme an den jährlichen Studienexkursionen. Am Schlusse des Sommersemesters konnten 9 Schüler zu einem achttägigen Besuch nach dem Schlosse Brühl gesandt werden. Der gute Erfolg der im vergangenen Jahre in der Schule eingerichteten Formerei zeigte sich nicht nur in der größeren Anzahl und dem beträchtlichen Umfang der auf der Schulausstellung vertretenen geformten Studienarbeiten, sondern ist auch der Gipssammlung der Schule in hervorragendem Maße zu gute gekommen. Diese bildet jetzt einen Annex des Museums und ist neben Ankäufen aus Paris und einer Sammlung römischer Abgüsse nach antiken Skulpturen durch Abgüsse sämtlicher Schulmodelle bereichert worden. Auch die Berührung der Fachlehrer mit dem einheimischen Kunstgewerbe, welche der Schule die willkommene Gelegenheit zu einer ununterbrochenen Fühlung mit der Praxis gewährt, zeigte sich in erfreulicher Zunahme begriffen. Besonders waren es einige monumentale Bauausführungen in Frankfurt und seiner nächsten Umgebung, darunter vor allem der Neubau des Hauptpostgebäudes, die nicht nur den Lehrern lohnende Aufgaben boten, sondern auch einzelnen Schülern Gelegenheit zu praktischer Anteilnahme gab. Der diesjährige Lehrlings-Wettbewerb, welcher Arbeiten des Kunstschmiede- und Glaser-Geschäftes zum Gegenstand hatte, erfreute sich lebhafter Beteiligung, zu welcher die etwas verschärften Konkurrenzbedingungen wesentlich beigetragen haben. Der Besuch des Museums wurde durch verschiedene Sonderausstellungen bedeutend gehoben.

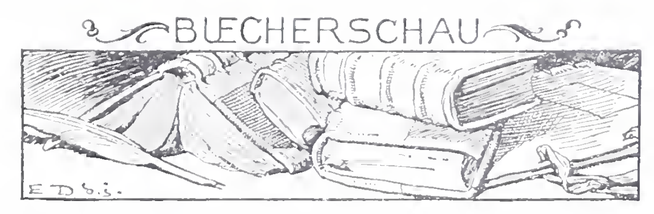
-u- ***Nürnberg.*** Nach dem Jahres-Bericht für das Schuljahr 1895/96 war die *Königl. Kunstgewerbeschule* insgesamt von 168 Schülern besucht. Der fakultative Unterricht im Zeichnen und Malen nach Gegenständen verschiedenen Materials, von Stillleben, Gobelins und ganzer Interieurs erfuhr im Sommersemester wie bisher eine Erweiterung durch Studien im Freien. Mit Genehmigung des Ministers hat sich die Schule an der diesjährigen bayerischen Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung mit ihren Schülerarbeiten beteiligt. Besonders rege war in dem Berichtsjahre der Besuch deutscher und ausländischer Direktoren und Professoren, welche sich für die Einrichtungen der Schule interessirten. Durch die Kgl. Kreisregierung von Oberfranken wurden mehrfache Gutachten über Kostenanschläge und Pläne für Restaurirung und innere Einrichtung von Pfarrkirchen verlangt, welche von den einschlägigen Fachlehrern unentgeltlich erstattet wurden. An Stipendien wurden verliehen aus der Maximilian's II.-Stiftung für kunstgewerbliche Ausbildung 7020 M. an 20 Schüler, aus der Johann Friedrich Klett'schen Familienstiftung 1377,41 M. an 8 Schüler, aus dem Lokalstudienfond 480 M. an 6 Schüler.

WETTBEWERBE.

-u- ***Berlin.*** *Der Verein zur Beförderung des Gartenbaues in den preußischen Staaten* erlässt zum 15. November d. J. einen öffentlichen Wettbewerb für ein *Plakat zur allgemeinen Gartenbauausstellung* zur Feier seines 75jährigen Bestehens. Dasselbe soll 81 cm hoch und 63 cm breit sein und muss durch Druck in drei Farben hergestellt werden können. Die Anordnung muss so sein, dass sie auf die Ferne wirkt. Der Text soll lauten: „Große allgemeine Gartenbau-Ausstellung zu Berlin im Treptower Park vom 28. April bis 9. Mai 1897 zur Feier des 75jährigen Bestehens des Vereins zur Beförderung des Gartenbaues in den preußischen Staaten.“ In der künstlerischen Gestaltung müssen die Beziehungen zum Gartenbau zum Ausdruck kommen. Die Arbeiten sind bis zu dem angegebenen Zeitpunkt an das Generalsekretariat

des Vereins, Berlin N., Invalidenstr. 42, einzuliefern. Ausgesetzt sind ein 1. Preis von 300 M., ein 2. Preis von 200 M. und ein 3. Preis von 100 M. Das Preisgericht haben übernommen die Herren: Landschaftsgärtner F. Brodersen, Präsident der Akademie der Künste Geheimer Regierungs- und Baurat Professor Ende, städtischer Obergärtner Hampel, Graf Harrach, Direktor der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe-Museums Dr. P. Jessen, Kgl. Gartenbaudirektor Lackner, städtischer Gartendirektor Mächtig, Verlagsbuchhändler Dr. Parey, Wirklicher Geheimer Ober-Finanzrat von Pommer-Esche, Fabrikbesitzer Otto Schulz und Regierungs- und Baurat Schulze.

BUECHERSCHAU



Deutsche Schmiede-Arbeiten aus fünf Jahrhunderten. Ausgewählt und herausgegeben von *Adalbert Roeper*, mit einem Vorwort versehen von *Hans Bösch*, II. Direktor des germanischen Museums in Nürnberg. 50 Tafeln in Mappe, Photographie und Lichtdruck von Jos. Albert, München. Preis 30 M.

Aus der reichen Fülle der Schätze des germanischen Museum und des Gewerbe-Museum in Nürnberg, des Bayerischen Nationalmuseum in München, des Museum in Sigmaringen, der verschiedenen Sammlungen in Augsburg bringt diese Sammlung hervorragende Beispiele von Thür-, Fenster- und Möbelbeschlägen in vorzüglichen Lichtdrucken, mit denen die Verlagshandlung ihren altbewährten Ruf aufs neue rechtfertigt. Am reichsten vertreten sind Arbeiten aus dem 15. Jahrhundert. Hier allerdings finden wir hervorragende Beispiele von Beschlagteilen, die uns beweisen, wie vortrefflich die alten Schmiedemeister im Material zu Hause waren. Die Beispiele aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert sind spärlicher vertreten und weisen, wenn man einen Überblick über die auch in diesen Jahrhunderten bedeutenden Leistungen gewinnen will, manche Lücke auf, was man insofern beklagen möchte, als sonst die Auswahl der Beispiele wie die über alles Lob erhabene Reproduktion eine so treffliche ist. Vielleicht entschließt sich der Verfasser und die Verlagshandlung, späterhin hier Erzeugungen zu geben. Auch andere Sammlungen, als die gerade hauptsächlich herangezogenen, bergen noch eine Fülle hervorragenden Materials, das man in gleich vorzüglicher Weise reproduzirt sehen möchte, als es in diesem Werke der Fall ist.

BERICHTIGUNG.

Es muss heißen S. 189, r. Sp. Z. 3 v. u. statt eben etwa. S. 191, l. Sp. Z. 9 v. u. statt summarischen harmonischen; r. Sp. Z. 10 v. u. statt Lehrwerkornamente Lederwerkornamente; S. 192, l. Sp. Z. 18 v. u. statt solche solide; Z. 13 v. u. statt Wilhelm Otto Marsch Baurat Otto March; S. 193, l. Sp. Z. 5 v. o. statt Seele Perle; S. 193 r. Sp. Z. 18 v. o. statt G. Luthmer — Frl. E. Hoffmann.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1896. Nr. 16.

Reichsrat Lothar Freiherr von Faber. — Wanderungen durch die II. Bayerische Landesausstellung. Von Dr. Emil Reicke. (Forts.) — Bayerische Landes-Ausstellung in Nürnberg 1896. Die Preisverteilung.

Zeitschrift für Innendekoration. 1896. Septemberheft.

Das Reichsgericht in Leipzig und seine Innendekoration. Von Hans Schliepmann. — Dekorative Gefäße. Von R. Rücklin. — Pariser Neuheiten in Wandbekleidungen. — Über Gobelins. — Die Ausstattungen unserer Wohnungen. Von Hans Isarius.

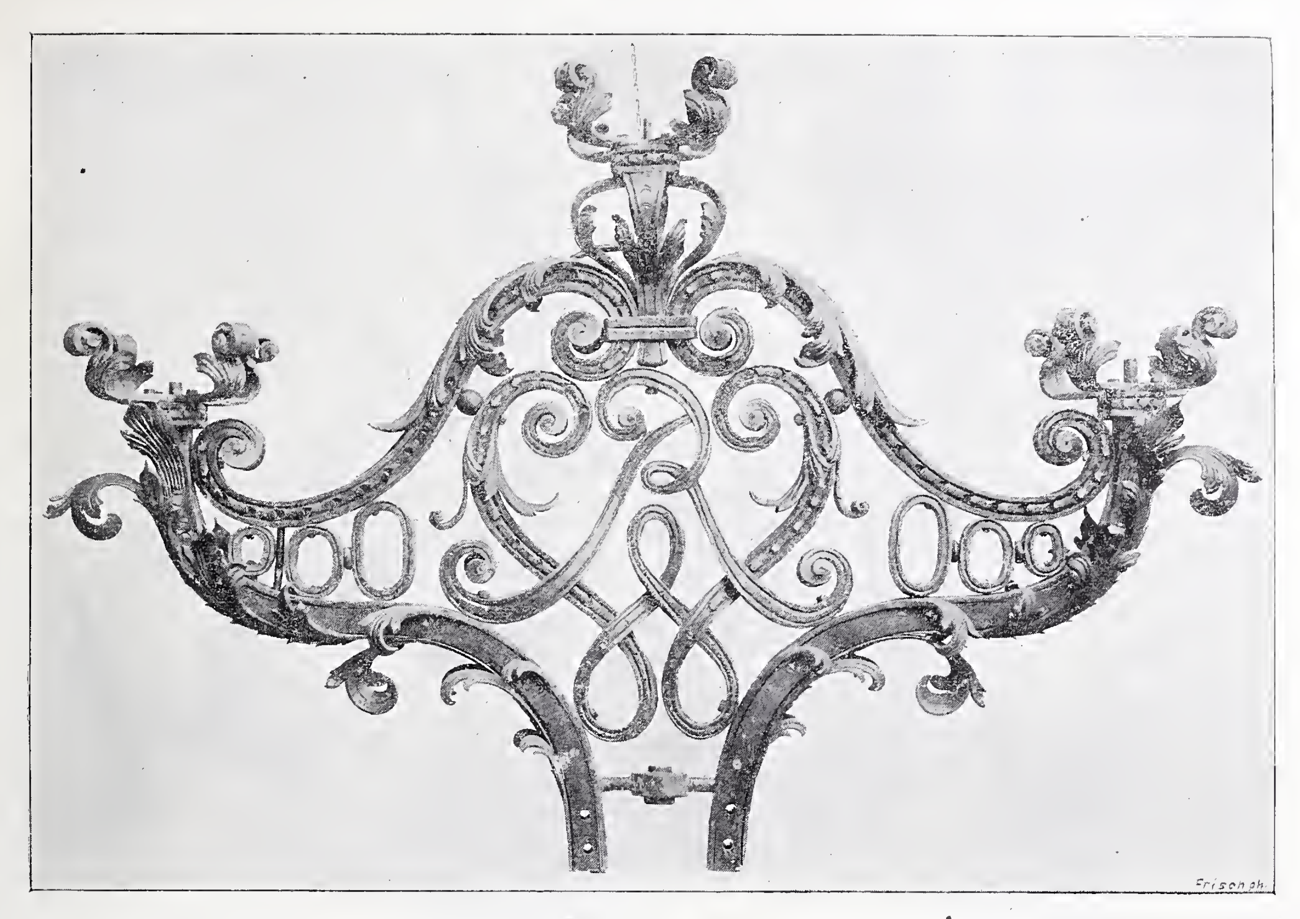


Gruppe von einem Giebel der Westfassade des Reichsgerichts in Leipzig.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

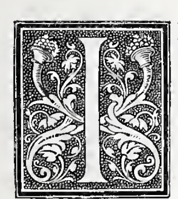


Festsaal der Präsidentenwohnung im Reichsgerichtsgebäude.



Kandelaber-Aufsatz für das neue Palais zu Potsdam, ausgeführt in der Kunstschlosserei von FERD. PAUL KRÜGER, Berlin.

SPITZENSTUDIEN AUS VENEDIG.



IN Venedig, der Stadt der plastischen Spitzen, findet sich an und über Spitzen weniger als man erwartet. Kirchen und Museen, Bibliotheken und Archive sind nicht so reich, wie man glauben sollte.

Was Kirchen noch an alten Spitzen besitzen, ist fast unsichtbar. Ängstlich gehütet, werden sie nur an den Festtagen der großen Kirchenheiligen hervorgeholt.

Die kleine Kirche „La Fava" der Congregazione dei Filippini besitzt wohl noch wunderbare Spitzen, doch erst nach langem Zureden gab es einige Priestergewänder mit Besätzen von punto di Venezia zu sehen; über $^1/_2$ Meter breit, waren sie so fein, wie es selten vorkommt.

Spitzen von der gleichen Art und ebenfalls aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts trug in S. Marco der Patriarch von Venedig am Osterfeste und am Markustage des Jahres 1895. Da 800 Jahre seit Überführung der Gebeine des Heiligen von Alexandria verflossen waren, so wurde jener Tag ganz besonders festlich begangen. Aber die von nah und fern herbeigeeilten kirchlichen Würdenträger, Erzbischöfe und Bischöfe trugen bei der großen Prozession, einer kirchlichen Repräsentationsgelegenheit ersten Ranges, die allergewöhnlichsten geklöppelten und gehäkelten Spitzen an den sonst so reichen Gewändern.

Die meisten Kirchen haben verkauft, was sie an alten Spitzen besaßen.

Von der reichen Sammlung, die nach Mrs. Palliser 1866 in der Kirche S. Martino zu Burano vorhanden war, ist nahezu alles verschwunden; zwei hervorragend schöne Stücke erzählen noch von dem alten Reichtum. Diese wurden im XVII. Jahrhundert in einem Burano-Kloster gearbeitet und nach dessen Aufhebung durch die Franzosen der Kirche von den Nonnen geschenkt. Beide Stücke zeigen Figuren in Blattornament, wunderbar fein und reich: auf einem Stücke die 15 Mysterien des



Halter für eine elektrische Bogenlampe, in Eisen geschmiedet von M. Miksits, Kunstschlosser, Berlin.

Rosenkranzes, auf dem andern S. Albano (der Schutzheilige Buranos), S. Orso und S. Domenico.

Die öffentlichen Gemäldesammlungen sind gleichfalls wenig ergiebig für Spitzenstudien. Zwar das, was alle Galerien beweisen, bestätigen sie auch, dass nämlich auf Gemälden vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts keine Spitzen vorkommen. Was auf Bildern Carpaccio's, Gent. Bellini's und anderer dafür gehalten wird, ist Passementrie, gefälteltes Leinen oder Perlenarbeit. Auffallend, dass Tizian, Tintoretto, Paul Veronese so selten Spitzen gemalt haben! Als sie lebten, war die Blütezeit des punto tagliato und der reticella; vielleicht war ihnen die Spitze für ihren großen malerischen Stil zu fein.

Auf den zahllosen Gemälden des Dogenpalastes finden sich nur ein- oder zweimal Spitzen und ebenso ist es in der Scuola delle bell' arti; entdeckt man hier einmal eine Spitze, so ist es gewöhnlich auf einem niederländischen Gemälde des XVII. Jahrhunderts. Von Bibliotheken besitzt die Marciana zunächst einige Original-Spitzenbücher; es sind weniger, als sich in mancher deutschen Bibliothek finden, vom Berliner Kunstgewerbemuseum und der Bibliothek Lipperheide ganz zu schweigen. Zoppino 1537, Vavassore, Vecellio 1593—1600, das ist alles. Im Museo Correr giebt es zwei weitere Werke. Alle Bücher sind übrigens von Ongania schön aber ziemlich unzuverlässig reproduzirt.

Im Archivio di Stato finden sich leider auch die geschichtlichen Nachrichten nur spärlich; einige Rechnungen und Inventare von Kirchen und Scuolen, endlich die Luxusgesetze (Provveditori alle Pompe).

Es fällt auf, dass die Spitzen so selten erwähnt werden. Das liegt daran, dass diese Industrie bis ins vorige Jahrhundert merkwürdigerweise von der Republik niemals unterstützt oder gar mit Privilegien versehen worden ist.

Vereinzelte Nachrichten zur Geschichte der venetianischen Spitze giebt Urbani de Gheltof in dem Buche „Merletti a Venezia" 1876. Dort ist auch zu lesen, dass venetianische Spitzen zuerst 1483 bei der Krönung Richard III. von England im Auslande erwähnt seien. Die nähere Beschreibung des Krönungskleides finden wir bei Palliser: „La robe de satin cramoisi, que Richard III. porta le 6 juillet 1483 à la cérémonie du sacre est galonnée de deux lacets de ruban et de soie." Also nicht von Spitzen, sondern von einer Bortenarbeit, wie sie Tagliente in seinem Modellbuch mit dem Namen „groppi" bezeichnet, ist hier die Rede. Die reichlichsten Anhaltspunkte für die Geschichte der Spitzen liefern noch die Luxusgesetze. Aber sie treten sehr spät auf. 1562 (Ottobre 15 in Pregadi) wird energisch gegen den Luxus in Kleidern und Hausrat eingeschritten: „Li lenzuoli, entemelle, tornoletti, et ogni altra cosa di tela, lavorata d'oro, et d'argento over di seda, siano del tutto prohibiti — — — Ben sia licito, tenersi in tempo di parti, come di nozze et ogni altra occasione, lincioli et intemelle lavorate d'azze, pur chel lavorier non sia di maggior larghezza di meza quarta." — — — Also: Wäsche mit Gold-, Silber- und Seidenstickereien wurde verboten, hingegen Zwirn- oder Leinenstickerei für diese Gegenstände erlaubt. Unter letzterer kann nur punto tagliato verstanden sein. Aus dieser Verordnung geht hervor, dass mit durchbrochenen Arbeiten damals noch kein übermäßiger Luxus getrieben wurde. Das hat sich 1583 geändert, da sagt das Gesetz: „Non possino le donne portar — — — vesture intagliate ne ricamate ne camufate over tagliate et similmente negli habiti degli huomini siano prohibiti ogni sorte di recami et intagli" — — und weiter: „Che li bavari, lavoradi di ponto et quelli de gioje, perle o smalti siano dal tutto prohibiti." — Also: Männer- und Frauenkleider mit Stickerei, mit gefältelter, durchbrochener und geschnittener Arbeit sind untersagt.

Im XVII. Jahrhundert werden merletti und ponto in aria fast in jedem neuen Gesetze verboten; das war jene Zeit der höchsten Spitzenleidenschaft! 1668 untersagt ein Gesetz das Ausschmücken der Gondeln mit ponto in aria; kaum ein Gegenstand, der damals nicht mit Spitzen verziert wurde. Viel wird zu dieser Vorliebe der Umstand beigetragen haben, dass alle vornehmen Frauen selbst eifrig Spitzen arbeiteten. So die edle Vienna Vendramin Nani, der Cesare Vecellio 1591 sein Spitzenbuch widmet, „weil sie diese Kunst so geschickt und fleißig ausübe und von ihren Frauen ausüben ließe". — Im Jahre 1591,[1]) so steht in einer „vecchia miscellanea di notizie diverse" vom Ende des XVII. Jahrhunderts, gründete die Fürstin Morosini, Gemahlin des Dogen Marino Grimani, in der contrada di S. Fosca eine Werkstatt für Spitzen und andere Raritäten. Die Dogaressa beschäftigte 130 Arbeiterinnen. Die Aufseherin, Cattina Gardin, erhielt 15 Lire Monatsgehalt. Die Arbeiten behielt die Fürstin für sich. Nach ihrem Tode ging die Werkstatt wegen Geldmangel ein.

Ein großer Teil der alten Spitzen verdankt seine Entstehung fleißigen Nonnenhänden. Aber es ist zu verwundern, wie selten in den Kirchenrechnungen an Klöster zu zah-

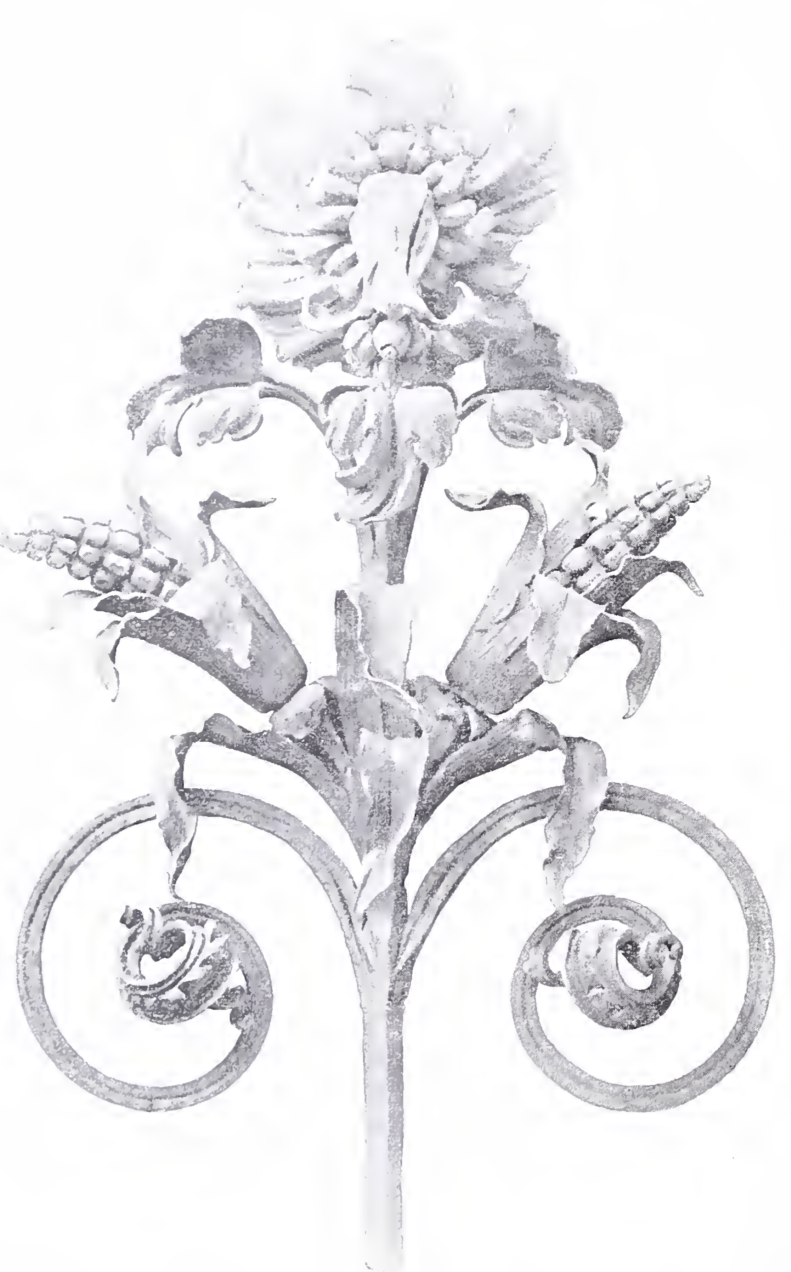
Radabweiser für Schloss Moschen in Schlesien, ausgeführt in der Kunstschlosserei von Ferd. Paul Krüger, Berlin.

1) Urbani de Gheltof, dem wir auch manche andere hier gegebene Nachricht verdanken.

lende Beträge aufgeführt sind. Interessant ist eine Rechnung der „Donne Monache del Santo Sepolchro vom 10. Januar 1586: per manifattura d'otto camisi novi, a L. 4 l'uno, L. 32, per due pezze de Merli per li ditti L. 7, per due pezze de Cordelle per li ditti L. 3, et piu per altre due pezze de Merli L. 7, et due di cordelle L. 3, poste alli camisi vecchi, reconzati per le ditti Madre sono in tutto L. 52, et di piu L. 8 contadi alle ditte per haver lavoratto tutti li puri ficadori sei volte al mese di Mazzo in qua, che fanno in tutto L. 60, portoli Suor Anastasia conversa.“ (Arch. de St. Procuratori di S. Marco Cassier Chiesa No. 4.) Also für 60 Lire hatten die Nonnen acht Priesterhemden mit den dazugehörigen Spitzen und Kordeln geliefert, alte Hemden mit neuen Spitzen versehen, und außerdem sechsmal die Wäsche für die Kirche besorgt.

Gelegentlich der Reise Cosimos III. in Oberitalien 1664 erzählt Filippo Pizzichi: „Der Fürst besuchte das Kloster S. Zaccaria [1]) und sprach lange mit der Badessa und Priorin, welche ihm verschiedene reiche Altarbekleidungen zeigten, sowie merletti di punto di Venezia, welche die Nonnen für einen „Signorazzo francese“ arbeiteten.“ „Tous les couvents de religieuses et toutes les pauvres familles vivent ici de ce travail“, schrieb der französische Gesandte in Venedig an Colbert, als der Minister venetianische Spitzenarbeiterinnen kommen ließ, um diese Kunst nach Frankreich zu verpflanzen.

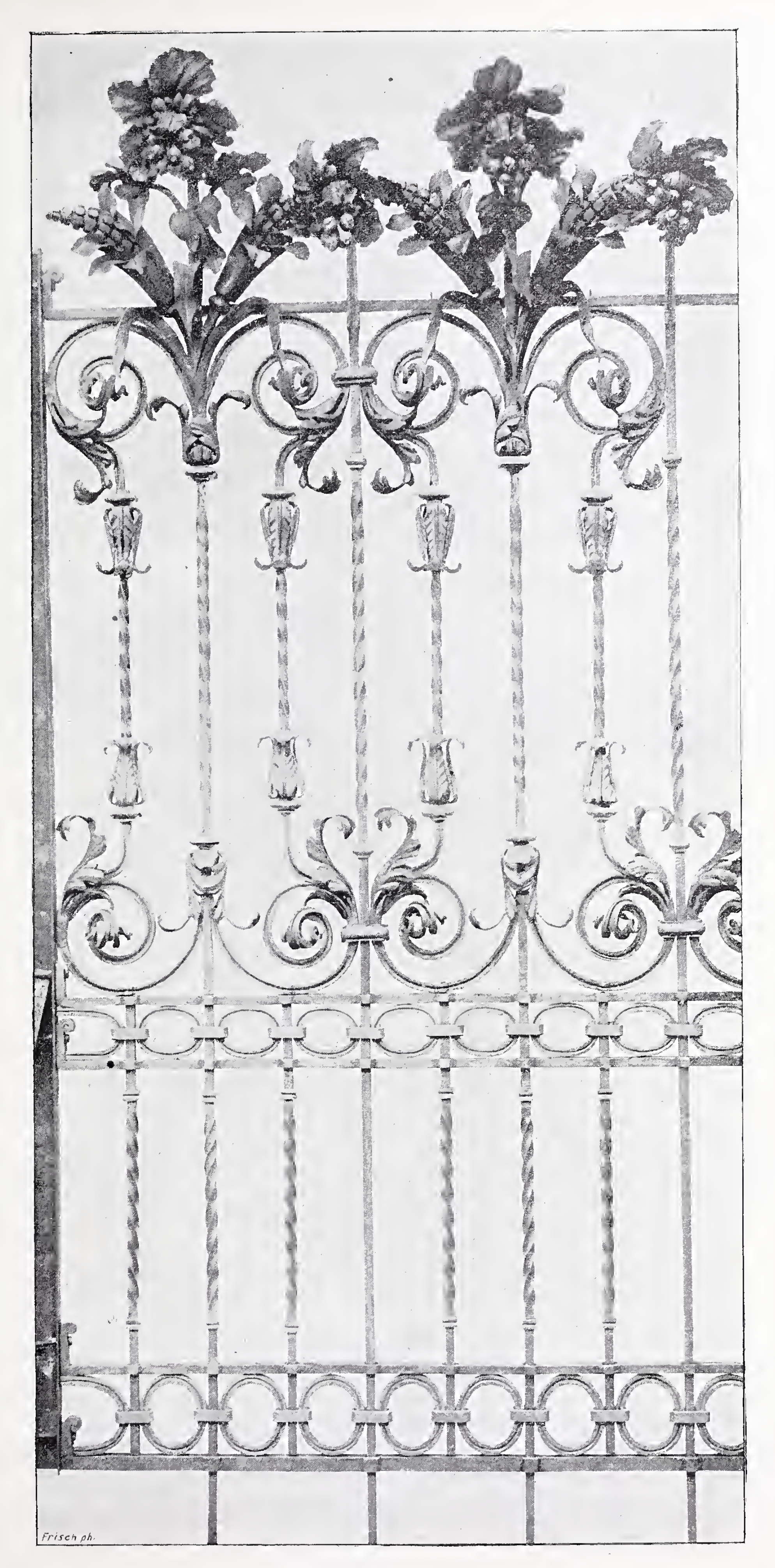
In seinen Regierungsjahren war Ludwig XIV. ein großer Liebhaber des punto di Venezia. Seltsam klingt die Geschichte aus einem Manuskript der Sammlung des Pietro Gradenigo da S. Giustina. Zanon erzählt sie in den „Scritti“ (Udine, 1829): Zur Zeit der Minderjährigkeit Ludwig's XIV. kam ein Engländer nach Venedig, um dort für die Krönung des Königs einen Kragen machen zu lassen. Nach Beratung mit den geschicktesten Arbeiterinnen bestellte er einen von weißen Haaren genähtenSpitzenkragen und präparirte dann selbst eine Salbe, um diese Haarspitze geschmeidig zu machen. Lucrezia, die Frau eines Milchhändlers und Vittoria Torri, die Frau des Scherenschleifers Grigione, brauchten zwei Jahre für die mühsame Arbeit. Sie erhielten 250 ungarische Dukaten. Somit trug Ludwig XIV. bei seiner Krönung einen Kragen von punto in aria, wie er kaum zum zweiten Male gearbeitet worden ist.



Einzelheit eines Gitters im Reichsbank-Neubau, Berlin. (S. Abb. Seite 21.)

Hatte es eine Zeit gegeben, in der Venedig seine Spitzen nach ganz Europa versandte und ungeheure Summen dafür erhielt, so kamen andere Zeiten, wo durch die Vorliebe für alles fremde, der die Damen Venedigs natürlich auch huldigten, die dortige Spitzenindustrie einen harten Stoß erhielt. Im Anfang des XVIII. Jahrhunderts kamen Spitzen in großen Mengen aus Flandern, Lothringen und Sachsen nach Venedig. 1734 gab es sieben Spitzenläden in der

1) „Le couvent de San Zaccaria était le plus renommé pour ses beaux points.“ (Lefébure: Broderie et Dentelles p 212.)



Gitter im Reichsbank-Anbau Berlin, ausgeführt von B. MIKSITS, Kunstschlosser, Berlin.



Gobelin, nach einem Entwurf von Professor MAX KOCH ausgeführt in der Gobelin-Manufaktur von W. Ziesch & Co., Berlin.

Stadt: Al S. Carlo, Alle due Rose, Al Premio, Al Bucintor Ducal, All' Aquila d'oro, Alla Madonna degli Angeli und Al Cardinal. Man darf annehmen, dass dort hauptsächlich ausländische Spitzen verkauft wurden, denn damals hießen die venetianischen „antichi", ein Wort, das zu jener Zeit nicht den guten Klang hatte, wie heute.

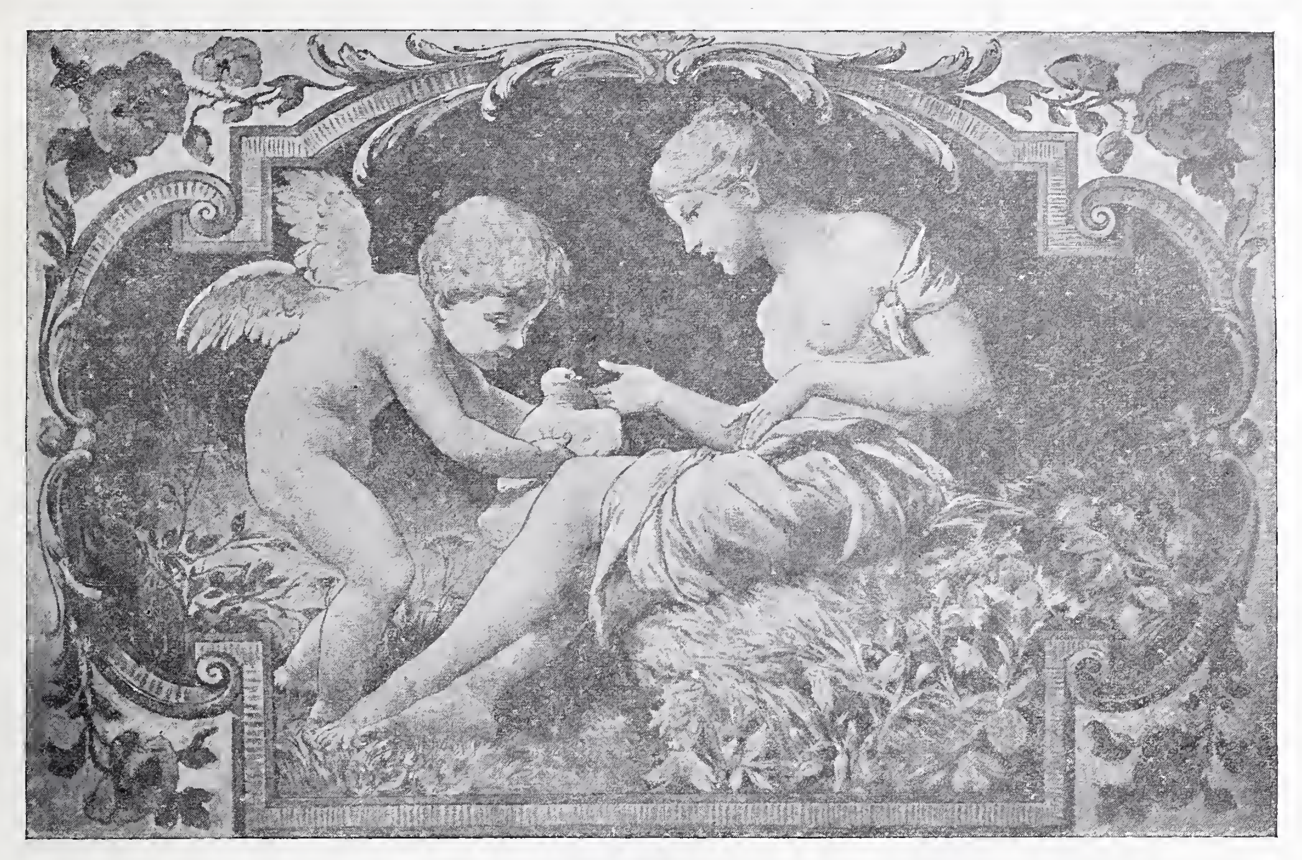
Neben den festen Läden gab es aber auch herumziehende Händler. 1704 (matricola Marzeri R. Archivio Gen.) beklagen sich die „fratelli di sede e romanete" über die Händlerinnen, die in der Stadt herumziehen und „merlami d'ogni sorte e ponto in aria" verkaufen. Sie schaden den sesshaften Kaufleuten, und diese beschließen, sie nicht mehr in ihre Zunft aufzunehmen.

Im Jahre 1751 nimmt sich endlich die Regierung zum ersten Male der Spitzenindustrie an. Veranlassung dazu gab eine Bittschrift, die wegen neuer französischer Spitzen, der sogenannten Blonden, an den Senat gerichtet wurde. Die Franzosen, immer geschickt, die Mode zur Förderung ihrer Industrie zu benutzen, führten diese Blonden (merli biondi) ein, die die venetianischen und flandrischen Spitzen schnell verdrängten. Venedig zahlte so große Summen für Blonden, dass der Staat der Einführung Einhalt zu thun beschloss. Da kam es gelegen, dass zwei Venetianer Benedetto Rainieri und Pietro Gabrieli 1749 jene Blonden nachzuahmen versuchten und 1751 ein Privilegium für zehn Jahre mit Steuerbefreiung u. s. w. nachsuchten. Der Senat bewilligte die Bitte und ein zweites Dekret vom Jahre 1751 verbot die Einfuhr der ausländischen Ware. Die Fabrikanten gaben vielen Frauen in den Stadtteilen Castello, S. Vio, S. Agnese und S. Gregorio Arbeit; 1758 beschäftigten sie 15 Lehrerinnen und 433 Schülerinnen. Sie ließen nur chinesische Seide verarbeiten.

Am 20. März 1757 hatten Rainieri und Gabrieli um Erneuerung ihres Privilegs gebeten, die durch Beschluss der V. Savi 1759 gewährt wurde. Zanon sagt von venetianischen Blonden, dass sie so geschätzt gewesen wären, wie die Pariser. 1763 war der Verbrauch von seidenen Spitzen wieder ein so kolossaler, dass andere Kaufleute Bittschriften einreichten, die um Aufhebung des Privilegs jener beiden Associirten vorstellig wurden. Die Urkunden schweigen über den Fortgang der Sache.

Doch auch die übrigen venetianischen Spitzen standen damals in gutem Ansehen, besonders im Auslande. Zanon berichtet, er habe von dem Spitzenhändler Giuseppe Berardi gehört, dass jener die Spitzen für das Prachtbett Joseph's II. im Werte von 30000 Gulden geliefert habe.

1792 spricht die Gazzetta Urbana Veneta in hohen Ausdrücken von den besonders feinen Spitzenarbeiten der Frauen Buranos. Man nehme an, sagt die Zeitung,



Gobelin, nach einem Entwurf von Professor MAX KOCH ausgeführt in der Gobelin-Manufaktur von W. Ziesch & Co., Berlin.

dass die Spitzenindustrie Ende des XVI. Jahrhunderts auf jener Insel eingeführt ist.

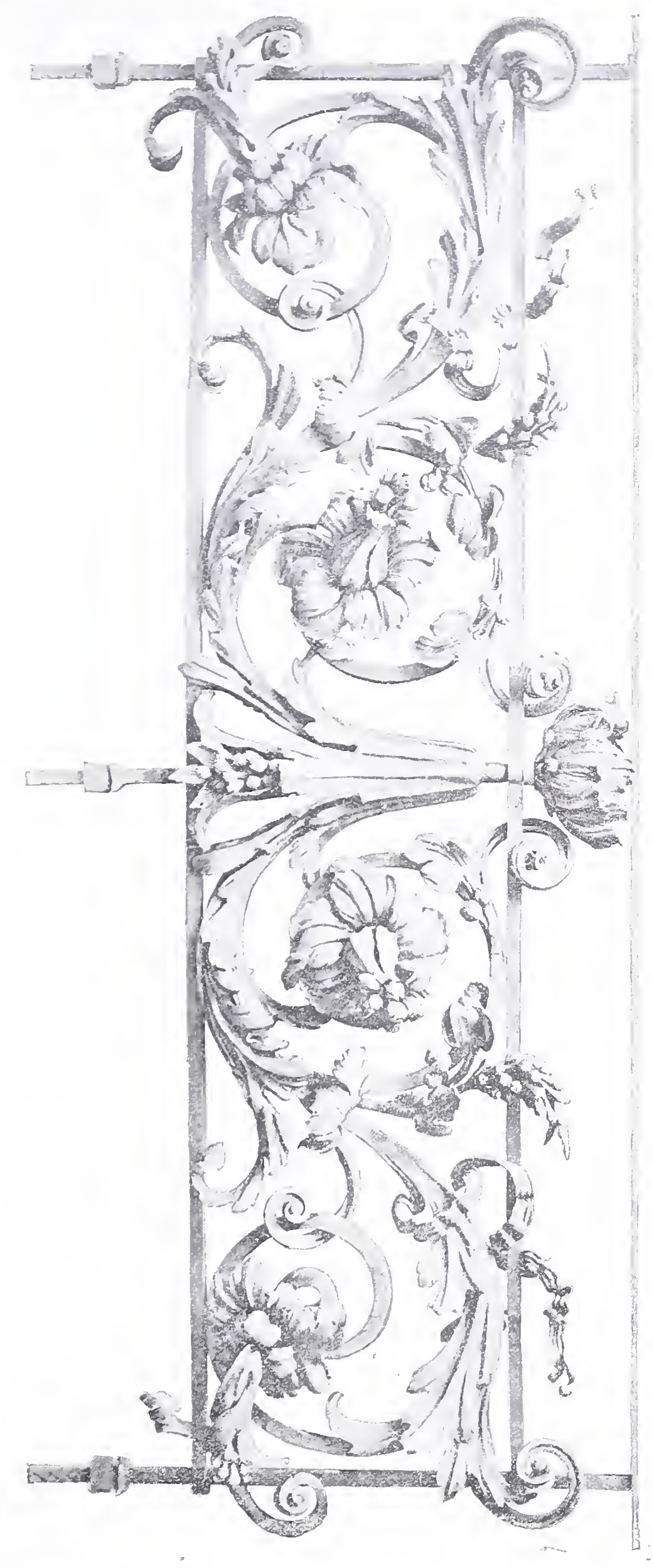
Bis in die letzten Jahre der Republik waren Burano-Spitzen von Fremden sehr gesucht, doch kam dann der Verfall. Ganz aufgehört hat die Industrie in Burano, wie in Pallestrina und der Giudecca, freilich niemals, aber es bedurfte der Hilfe hoher Protektoren und vieler Geldmittel, um sie neuerdings wieder zur Blüte zu bringen. Das geschah im Jahre 1872, als ein besonders strenger Winter die Insulaner am Fischfang gehindert hatte. Die Bevölkerung kam in die größte Not, Venedig und ganz Italien veranstalteten Sammlungen, deren Ertrag noch einen Überschuss lieferte, der zur Einführung einer Industrie, des Netzestrickens, verwendet wurde, um die Bewohner vor ähnlichen Notständen zu schützen. Aber die Fischer strickten ihre Netze selbst und der Versuch missglückte. Da wusste Signore Paolo Fambri einflussreiche Personen für das Wiederbeleben der Spitzenindustrie zu interessiren. Die Königin übernahm das Protektorat über eine zu gründende Spitzenschule; die Fürstin Chigi-Giovanelli und die Gräfin Andriana Marcello förderten sie am eifrigsten, und das nötige Kapital war bald zusammengebracht. Die jetzige Lehrerin, Signora Anna Bellorio d'Este, musste einer siebzigjährigen Spitzenarbeiterin, Cencia Scarpariola,[1]) die selbst nicht im stande war, zu unterrichten, das Spitzennähen absehen. Die Schule wurde mit 8 Schülerinnen eröffnet; diesen ersten folgten schnell andere.

Die Königin Margherita, die Gräfin Marcello und der Cavaliere Guggenheim schenkten der neuen Schule Sammlungen alter Spitzen, auch wurden die Spitzen des Kronenschatzes, die einst in Venedig für den Papst Rezzonico (Clemenz VII.) und den Kardinal Retz gearbeitet waren, der Schule zu Studienzwecken geliehen.

Die Seele des neuen Unternehmens war die edle Andriana Marcello. Sie starb 1893 und ihr Andenken wird von allen Einwohnern Buranos aufs dankbarste gesegnet.

Heute besitzt die Schule ein eigenes Haus und wird von 340 Schülerinnen besucht, die oft schon im siebenten oder achten Jahre eintreten. 90 Frauen arbeiten außerdem in ihrer Wohnung. Die Schülerinnen bringen es dahin, dass sie alle alten Spitzen täuschend nachahmen. Der Tagesverdienst einer Arbeiterin schwankt zwischen 70 Cent und 1 Lire 25 Cent. Das ist ein geringer Lohn, denn das Spitzennähen greift die Augen sehr an. Selten ist eine Frau länger als bis zum dreißigsten Jahre dazu im stande; später muss sie sich aufs Spitzenklöppeln verlegen.

1) Dass Cencia damals die einzige noch lebende Spitzennäherin gewesen sei, ist ein Märchen, welches Engländern und Amerikanern erzählt wird, um ihnen die Industrie interessant zu machen.



Gitter im Reichsbank-Anbau in Berlin, geschmiedet von B. Miksits, Kunstschlosser, Berlin.

Als die Schule zu Burano für die vornehmen Familien Italiens arbeitete, kam auch der Spitzenhandel wieder hoch. Neue Absatzgebiete wurden erschlossen. Im Jahre 1879 ward die bekannte Spitzenfabrik von M. Jesurum & Cia. gegründet. Anfangs beschäftigte sie 30 Arbeiterinnen, jetzt 4000. In Venedig und auf allen umliegenden Inseln sind fleißige Hände für die Fabrik thätig. Die Arbeiterinnen nähen oder klöppeln zu Hause, wenn sie keine Anleitung mehr brauchen. Für den Unterricht sorgen Spitzenschulen der Firma auf Pallestrina, Chioggia, Porto Secco und vielen andern Inseln.

Die beiden großen Verkaufslokale von Jesurum & Cia sind Sehenswürdigkeiten Venedigs, wie die Glasfabriken. Engländer und Amerikaner sind Hauptkäufer; ohne sie würde die Industrie keinen solchen Aufschwung genommen haben, dem Geschmacke des großen Publikums muss daher Rechnung getragen werden, die arbeitenden Mädchen, welche in den Verkaufslokalen das Interesse der Besucher wecken sollen, verfertigen zumeist sogenannte polychrome Spitzen — Klöppelarbeiten in bunter abschattirter Seide, die große Geschicklichkeit erfordern, aber geschmacklos sind.

In den Verkaufssälen sind neben Filetarbeiten, Nachbildungen alter Stickereien und Webereien, einer Sammlung alter Spitzen eine große Menge genähter und geklöppelter Spitzen ausgestellt. Modernes läßt in Zeichnung und Ausführung zu wünschen, doch es giebt ausgezeichnete Nachbildungen edler alter Muster. Die Fähigkeit, das schönste und schwerste zu arbeiten, ist vorhanden, aber es fehlen die Käufer.

Wie in Venedig alles an die Zeit seines Glanzes erinnert, so auch die Spitzen. Ehemals waren sie dazu bestimmt, die Kirchen und Paläste Venedigs zu schmücken, die Pracht der Gewänder seiner Bewohner zu erhöhen. Aber die Zeiten haben sich geändert; jetzt mühen sich tausend fleißige Hände und die Fremden kommen und tragen die Arbeiten über den Ocean, wo es guter Ton geworden ist, venetianische Spitzen mitzubringen. Dass diese sich von früher her ihren guten Namen bewahrt haben, ist ein Glück, weil Tausende dadurch in den Stand gesetzt werden, sich ihren Lebensunterhalt zu erwerben.

ELISABETH HOMANN.





Berlin. *Verein für deutsches Kunstgewerbe.* In der ersten Sitzung, welche der Verein für deutsches Kunstgewerbe nach den Ferien, am 30. September, im Saale des Architektenhauses abhielt, sprach Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Julius Lessing über die Ausstellungen des Jahres 1896, ein Thema, welches gerade in Folge der diesjährigen Berliner Gewerbeausstellung für den Verein von erhöhtem Interesse war. Der Redner schilderte, wie man ursprünglich in Berlin eine Weltausstellung und alsdann eine deutsche Nationalausstellung habe ins Leben rufen wollen, aber durch die Verhältnisse und die Indifferenzen verschiedener Faktoren genötigt, schließlich das näher liegende Ziel einer lokalen Industrieausstellung verfolgt habe. Er machte auf die mannigfachen Sonderausstellungen in Berlin, Stuttgart, Nürnberg, Dresden, Genf und Budapest aufmerksam, welche alle nur einem räumlich so beschränkten Zwecke dienten, und wies an der Hand dieser Thatsachen namentlich auf die Nachteile dieser vielen Ausstellungen hin. Eine Ausstellung müsse der Industrie, besonders aber der Kunstindustrie, Gelegenheit geben, Vergleiche anzustellen; nur dadurch könne sie zu immer weiterer Vervollkommnung anspornen. Angesichts der vielen kleinen Ausstellungen komme die Industrie aber gar nicht zur Ruhe und diese sei ihr zum Sammeln ihrer Kräfte unbedingt nötig. Bei der jetzt herrschenden Ausstellungswut würden die Kräfte zersplittert, man beteilige sich zwar überall, weil der Nachbar sich daran beteiligte, aber nicht mit dem erforderlichen Eifer, es allen zuvorzuthun. Außerdem sei jedem, auch dem unbedeutendsten Gewerbetreibenden, Thür und Thor der Ausstellung geöffnet, was dem Zwecke einer solchen Veranstaltung nicht entspräche. Nur vom besten könne man lernen. Hieran anknüpfend schilderte der Vortragende an der Hand der in gleichem Maßstabe gezeichneten Pläne die diesjährigen Ausstellungen von Berlin, Nürnberg und Budapest, indem er die charakteristischen Züge jeder, hinsichtlich ihrer Lage, Anordnung der Gebäudeeinteilung der verschiedenen Industriezweige u. s. w. entwarf, und schloss mit dem Wunsche, dass die Industrie aus den Nachteilen, welche sich bei den Ausstellungen des Jahres 1896 ergeben hatten, eine Lehre für die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 ziehen möge.

-u- **Köln.** Nach dem *Jahresbericht des Kunstgewerbe-Vereins für 1895/96* ist der dringendste Wunsch, die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums in einem würdigen Neubau zu vereinigen, Dank der hochherzigen Munificenz eines Mitgliedes der Verwirklichung entgegengeführt worden. Bald nachdem die Hauptversammlung des Vereins am 19. Juni 1895 auf die unabweisbare Notwendigkeit eines Neubaues für das Museum nachdrücklich hingewiesen hatte, stellte Herr Kommerzienrat *Otto Andreae* der Stadt Köln den Betrag von 400000 M. für diesen Zweck zur Verfügung, unter der Voraussetzung, dass die Stadt selbst das Terrain hergeben und die Mehrkosten des Baues tragen würde, sowie dass der Bau 1896 begonnen und innerhalb dreier Jahre vollendet würde. Die Stadtverordneten-Versammlung nahm die Schenkung an und beschloss einstimmig auf den Vorschlag der Museums-Kommission, den Bau auf dem am Hansaring belegenen Grundstück zu errichten. Zur Gewinnung geeigneter Bauskizzen ist ein Preisausschreiben an die deutschen Architekten erlassen worden, über dessen Ergebnisse im August d. J. entschieden worden ist. Damit war nicht nur die endliche Vereinigung der bisher zerstreuten Sammlungen in ausreichenden Räumen in nahe Aussicht gestellt, sondern die baldige Inangriffnahme des Neubaues gab auch Veranlassung zu einer weiteren Schenkung. Von Seiten eines ungenannten Freundes und Förderers des Kölnischen Kunstgewerbes ist der Stadtverwaltung das Anerbieten gemacht worden, in dem neuen Gebäude einen großen Saal in der Weise künstlerisch auszustatten, dass er durch seine Dekoration und seinen Inhalt die verschiedenen Zweige des modernen Kunstgewerbes zur Darstellung bringen wird. Auch diese Stiftung ist, da der Bauplatz hinreichenden Raum zu ihrer würdigen Durchführung bietet, mit lebhaftem Dank angenommen worden. Die auf die Vermehrung und sachgemäße Vervollständigung der Sammlung des Museums gerichtete Thätigkeit des Vereins hielt sich in denselben Grenzen wie in früheren Jahren und ist auch diesmal von Erfolg begleitet gewesen. Es wurde die Summe von 6157,70 M. für Ankäufe vorbildlicher Kunstgegenstände ausgegeben. Die Anzahl der Neuerwerbungen ist eine geringere als in den letztverflossenen Jahren, da es sich bei dem bereits vorhandenen Bestand des Museums empfiehlt, weniger auf die Menge, als auf gute Qualität Wert zu legen. Der Zuwachs ist in erster Linie den Abteilungen der Metallarbeiten, der Möbel, der Keramik und der Textilkunst zu gute gekommen.

Verband Deutscher Kunstgewerbezeichner. Nach einer Zuschrift des Verbandes ist ein erfreuliches Wachstum des Interesses für den Verband unter den Beteiligten zu konstatiren, wie die täglich einlaufenden Neuanmeldungen beweisen. Trotz der von anderer Seite erfolgten Anfeindungen ist man bestrebt, auf dem eingeschlagenen Wege weiter zu schreiten. In Berlin wurde auf Grund einer von der Verbandsleitung einberufenen Versammlung, in welcher der erste Schriftführer, Herr Krämer, als Referent auftrat, und in welcher Versammlung sich eine stattliche Anzahl von Mitgliedern anmeldete, ein Lokalverband gegründet. Der Ver-

band hofft, dass das Beispiel Berlins fruchtbringend wirken möge, und dass auch solche Kollegen dem Bunde beitreten möchten, welche sich in günstigeren Lebensverhältnissen befinden, da es ja doch Zweck des Verbandes sei, den weniger gut dastehenden Mitgliedern durch den Verband zu nützen. Die Schriftleitung des Verbandes deutscher Kunstgewerbezeicher: J. Krämer-Leipzig, Frankfurterstr. 17, nimmt jederzeit neue Anmeldungen entgegen.

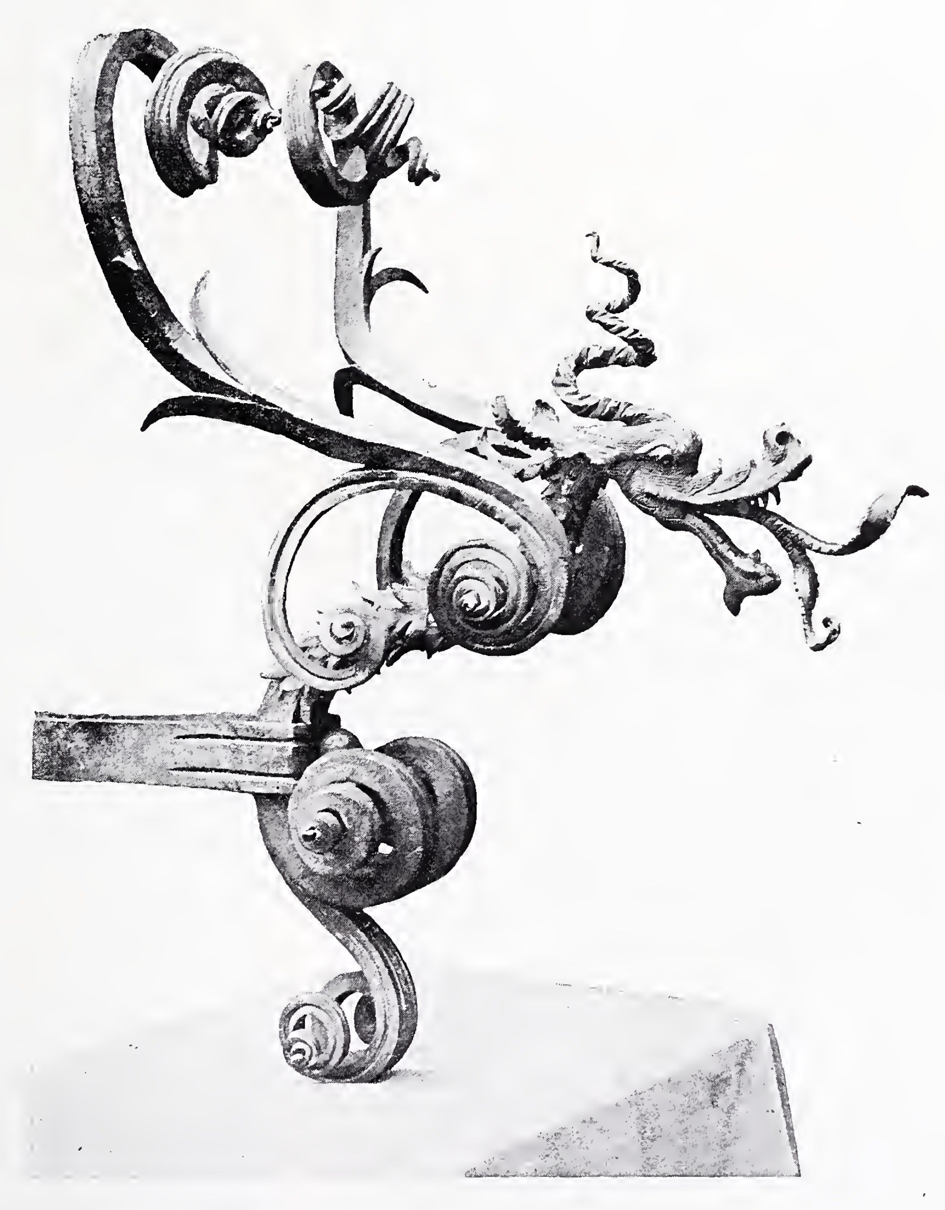
MUSEEN.

-u- **Hamburg.** Dem *Bericht des Museums für Kunst und Gewerbe für das Jahr 1895* entnehmen wir folgendes: Die zur Vermehrung der Sammlung budgetmäßig bewilligte Summe von 20000 M. wurde verausgabt in fast gleichen Beträgen für Holzarbeiten und Edelmetallarbeiten; ferner für Porzellangefäße und Fayencen, Porzellanfiguren und Glasgefäße und einige andere Gruppen. Zum Ankauf von Bucheinbänden, Lederarbeiten, Lackarbeiten, Korbflechtarbeiten und großen Werken der plastischen Kunst bot sich keine Gelegenheit oder reichten die Mittel nicht aus. In der geschichtlichen Übersicht steht das 18. Jahrhundert weitaus an erster Stelle, da ihm die erworbenen Porzellanarbeiten, Glasgefäße und dekorativen Malereien angehören. Ihm zunächst steht das 16. Jahrhundert. Die vorgeschichtliche Zeit ist vertreten durch den Ankauf eines Fundes goldener Schmucksachen. Vorwiegend auf Schmucksachen erstreckten sich auch die Ankäufe von Erzeugnissen des klassischen Altertums. Japan konnte nur mit einem geringeren, seiner hohen Bedeutung nicht entsprechenden Betrage berücksichtigt werden. An erster Stelle unter den Ankäufen von Möbeln steht ein gotischer Schrank vom Jahre 1425 aus Hassbergen im Osnabrückischen. Wie zwei jüngere mittelalterliche Schränke, zwei Truhen und einige kleinere mittelalterliche Möbel des Museums ist auch dieser Schrank bestimmt, in getreuer Nachbildung mit der Bemalung die Marienburg zu schmücken. Seit Begründung des Museums ist stets Gewicht darauf gelegt worden, die Werke der alten niederdeutschen Holzschnitzkunst der Hamburger Gegend in guten Beispielen zu sammeln, und besonders die Holzarbeiten der Renaissance aus Schleswig-Holstein sind seither in einer Reihe geschnitzter Möbel und Möbelteile vertreten. Dieser Gruppe konnten etliche für die Ornamentik der Renaissance historisch wichtige Arbeiten hinzugefügt werden. Mannigfache Ankäufe sind auch der Sammlung der Kerbschnitt-Arbeiten zu Gute gekommen. Als eine wesentliche Bereicherung der Abteilung geschnitzter alter Geräte sind zwei Beispiele isländischen Hausfleißes zu bezeichnen, ein Mangelholz und ein Kasten mit dachförmigem Deckel. Für die bis jetzt noch kleine Gruppe der kirchlichen Schnitzarbeiten wurde eine ausgezeichnete Arbeit in einem aus Buchsbaum geschnitzten Kruzifix erworben. Zwei in Paris erworbene Schnitzarbeiten, Hochfüllungen aus Eichenholz, kennzeichnen die dekorativen Versuche des beginnenden Rokokostiles. Die Ankäufe von Porzellangefäßen bezweckten vorzugsweise die Ausfüllung von Lücken in der Darstellung der geschichtlichen Entwickelung dieser Industrie. Unter den angekauften italienischen Fayencen nimmt eine Majolikaschale den ersten Platz ein; unter den deutschen ist besonders zu nennen eine Schüssel mit dem Brustbild einer Frau der Zeit Holbein's. Die Abteilung des deutschen Steinzeuges wurde durch einige beachtenswerte Krüge, die der geschnittenen Gläser durch mehrere ausgezeichnete Gefäße vermehrt. Die Reihe der Edelmetallarbeiten eröffnet ein vorgeschichtlicher Goldfund der Bronzezeit, zwei goldene Armringe, gefunden im Dorfe Erpel bei Schneidemühl; ferner sind zu nennen ein paar goldene Ohrringe griechischer Herkunft des 4.—3. Jahrhunderts, zwei gegossene und ciselirte Leuchter, niederländische Arbeiten. Der erste Grund zu einer Waffensammlung ist durch den Ankauf eines altgriechischen, im Sande des Alpheios bei Olympia gefundenen Helmes und durch das Geschenk einer reich verzierten Jagdflinte aus dem 18. Jahrhundert gelegt worden. Stickereien sind in dem Berichtsjahre nur wenige erworben worden. Von Arbeiten alter dekorativer Malerei sind hervorzuheben drei trefflich gemalte viereckige Holzplatten, Supraporten aus einem italienischen Palazzo. Die keramische Sammlung konnte besonders in der Abteilung Porzellan mit den Mitteln des Vermächtnisses des Herrn Eduard Behrens sen. durch hervorragende Stücke vermehrt werden. Ebenso ist aus diesem Vermächtnis auch eine Anzahl Rouen-Fayencen erster Güte für die Sammlungen angekauft worden. Ferner konnte die keramische Abteilung aus den Mitteln des Vermächtnisses des Herrn Haustedt durch 6 Porzellanteller, mit Malereien von Jean Baptiste Isabey und durch eine süddeutsche Fayence-Schüssel ergänzt werden. Freunde des Museums spendeten die Mittel, drei aus tanagräischen Gräbern stammende kleine Frauenfiguren aus Terrakotta anzukaufen. Ferner sind als Geschenke zu verzeichnen zwei Thonreliefs, ausgezeichnete Arbeiten französischer Künstler des 18. Jahrhunderts; ebenso sind der Abteilung japanischer und koreanischer Töpferarbeiten wertvolle Gaben zu Gute gekommen. Die Abteilung der nautischen und mathematischen Instrumente, die im Jahre 1893 durch Ankäufe auf der Vente Spitzer in Paris zu selbständiger Bedeutung gelangte, ist durch das Geschenk dreier wertvoller Instrumente vermehrt worden. Unter den wechselnden Ausstellungen des Jahres 1895 knüpften diejenigen aus den Beständen der Hamburgensien-Sammlung an Gedenktage der wichtigen Tagesereignisse der Stadt Hamburg an. Zu Ehren des 80. Geburtstages Adolf Menzel's fand eine Ausstellung von Lithographieen und Radirungen von der Hand des Meisters statt. Die in der dauernden Ausstellung den hamburgischen Kunsthandwerkern gebotene Gelegenheit, ihre Erzeugnisse vorzuführen, wurde wie in den Vorjahren benutzt.

Erster Bericht des Museums Dithmarsischer Altertümer in Meldorf, zugleich ein Festgruss zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes am 15. Juli 1896, herausgegeben vom *Vorstande des Museums*, Meldorf, 1896. Verlag des Museums dithmarsischer Altertümer.

In den letzten fünfundzwanzig Jahren sind vielerorts kleinere Museen entstanden, die lokalen Kunstinteressen dienen. Sie geben Zeugnis von einem stets reger werdenden Sinn für die Vergangenheit und ihre Werke und erhalten manches Altertum seiner Heimat. Allerdings entziehen sie den großen Museen nicht weniges, was diese gern zur Vervollständigung und Abrundung ihrer technologisch oder historisch geordneten Gruppen besäßen. Unter den kleineren deutschen Museen ragt das Museum in Meldorf hervor. Es ist ein Museum von eigenem Charakter, das Landesmuseum der Dithmarschen Lande. Meldorf liegt in der Provinz Schleswig-Holstein; es hat seit 1870 Stadtrechte und ist Hauptstadt des Kreises Süderdithmarschen. Heute liegt der erste Jahresbericht vor, trefflich ausgestattet und mit vielen Abbildungen nach künstlerischen Zeichnungen von Henriette Hahn und Wilhelm Weimar versehen. Im ersten Abschnitte bespricht *Peter Juncker Jürgensen,* Landrat von Süderdithmarschen, die Entstehung und seitherige Entwickelung des Museums. Es sei hier das Wichtigste wiedergegeben. Die Anregung zur Anlage einer Sammlung dith-

marsischer Altertümer ging 1872 von dem Bürgerverein in Meldorf aus. Bereits 1873 erhob der Kreistag das im Entstehen begriffene Museum zu einer öffentlichen, beiden Kreisen der Dithmarschen gemeinsamen Anstalt. Durch Erwerbungen und Schenkungen wuchs es so stark heran, dass die Räume in dem Pastorat nicht mehr ausreichten. Der Kreistag von Süderdithmarschen beschloss daher den Bau eines Museums in Meldorf, der 1893 begonnen und nach den Plänen des Architekten Wilhelm Voigt aus Kiel ausgeführt wurde. Beachtenswert ist an dem eigenartigen, schönen Bauwerk, dass in seinem Innern die Halle des dithmarsischen Bauernhauses nachgebildet ist. Im zweiten Abschnitt giebt *Johannes Goos*, Lehrer in Meldorf, eine sachkundige Übersicht über den Inhalt der sehenswerten Sammlungen unter Berücksichtigung der wichtigsten Stücke und ansprechenden Ausblicken auf dithmarsische Sitten und Gebräuche. Er bespricht die Möbel und Holzarbeiten (Truhen, Schränke, Tische, Stühle, Pesel und Peselteile); die kirchlichen Altertümer, darunter einiges aus katholischer Zeit; die Metallarbeiten aus Silber, Messing, Zinn und Eisen; die Töpferarbeiten; die Glasmalereien; die alten Trachten und Textilarbeiten. Durch seine Eigenart zeichnet sich unter den dithmarsischen geschnitzten Möbeln das „Hörnschap", ein vierseitiger. im Durchschnitt quadratischer, dreigeschossiger Eckschrank aus. Unter den kulturgeschichtlichen Altertümern rufen uns die beiden Meldorfer Rolande ein Stück alter Fastnachtsbelustigung zurück, von der auch in der Münsterischen Chronik von Röchell die Rede ist. Stattliche Becher aus Silber zeugen von den alten, mächtigen dithmarsischen Geschlechtern und ihren Linien, den „Kluften". Im dritten Abschnitte widmet *Dr. Deneken*, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, dem wertvollsten Teile der Meldorfer Sammlungen, dem Pesel des Marcus Schwin eine eingeheude wissenschaftliche Behandlung. Für den mit den Bauverhältnissen des norddeutschen Bauernhauses nicht Vertrauten sei bemerkt, dass man im Dithmarsischen unter Pesel das Staatszimmer des Bauernhauses versteht, das sich gegenüber dem großen Einfahrtsthore an die Schmalseite der Diele anlehnt. Nach einleitenden Worten über das Schicksal der ehemals freien Bauernrepublik Dithmarsehen im 16. Jahrhundert, der Herzog Adolf von Gottorp 1559 ein Ende bereitete, teilt er über das Leben und Wirken des Marcus Schwin († 1585) das mit, was sich über ihn ermitteln ließ; wir lernen ihn als einen angesehenen, gelehrten und kunstsinnigen Dithmarsen kennen, der sich um sein Land große Verdienste erwarb. Deneken giebt weiter eine Beschreibung des stattlichen, leider 1884 zum Teil abgebrannten Hauses des Marcus Schwin in Lehe und des prächtigen Schnitzwerks in dessen Pesel, das im Meldorfer Museum nach dem Brande endgültige Aufstellung fand, und würdigt eingehend die 1568 gefertigte Schnitzarbeit an Thür, Schrank und Bettstellen. Höchst schätzens- und beachtenswert sind die folgenden Ausführungen zur Geschichte des Laubwerks der Frührenaissance; es werden die Unterschiede zwischen dem Renaissance-Laubwerk der Niederlande und Westfalens analysirt, und weiter die Hauptrichtungen des Laubwerkes der Frührenaissance in Schleswig-Holstein; es wird dargelegt, welchen Weg die Renaissance nach Schleswig-Holstein nahm, wann sie dort zuerst auftrat, in wie weit beim Schnitzwerk



Weihwasserbecken-Halter, geschmiedet von B. MIKSITS, Berlin.

figürliche Darstellungen verwertet wurden. Bemerkungen über die Bildquellen der Reliefdarstellungen am Pesel, über die später erfolgte Bemaluug, die ihm deu Namen des „bunten Pesels“ eintrug, und über den dem Namen nach nicht bekannten Meister des Pesels schließeu den Abschnitt. Dem Meldorfer Museum wünschen wir eiue gedeihliche Weiterentwickelung und hoffen, dass ihm sein zweiter Bericht, der wohl auch die prähistorischen Funde, die Stempel- und Münzsammlung, sowie die Bibliothek berücksichtigen wird, zur selben Ehre gereichen möge, wie dieser erste.

Dr. A. Wll.



-u- **Köln.** Nach dem *Jahresbericht über die Gewerblichen Lehranstalten* für das Schuljahr 1895/96 werdeu mit dem Beginn des Berichtsjahres die bis dahin rein städtischen Anstalten vom Staate und von der Stadt Köln gemeinsam unterhalten. Wie im Vorjahre wurde auch im Wintersemester 1895/96 ciu Samariterkursus abgehalten, an welchem die Schüler der ersten Klasse der Baugewerksschule und zum ersten Male auch die Schüler der ersten Klasse der technischen Mittelschule, insgesamt 60 Schüler, teilnahmen. Behufs Kenntnisnahme ihrer Einrichtungen wurde die Schule im Laufe des Jahres wiederholt von Direktoren und Lehrern auswärtiger gleichartiger Schulen besucht. Die Lehrmittel, die Sammlungen und die Bibliothek wurden aus den in den Etats hierfür vorgesehenen Mitteln (9000 M. für das Jahr) sowie durch Geschenke bedeutend vermehrt. Im Sommersemester wurden von den verschiedeneu Abteilungen unter der Leitung ihrer Fachlehrer zahlreiche, der Belehrung gewidmete Exkursionen gemacht. An dieselben schlossen sich Aufnahmen von Maschinen, Bauteilen und kunstgewerblichen Gegenständen, welche dann im Zeichenunterricht weitere Bearbeitung fanden. Seitens der städtischen Verwaltung wurde den Schülern der kunstgewerblichen Abteilung zum Zweck ihrer Studien an ausgeführten Gegenständen der kostenfreie Zutritt zu den Kunst-Museen gewährt, aus dem Kunstgewerbemuseum wurden der Anstalt mustergültige kunstgewerbliche Gegenstände leihweise übergeben. Dieselben wurden von den Schülern aufgenommen und nach den Aufnahmeskizzen gezeichnet. Ende 1889 wurde die Bibliothek des Gewerbevereins nach dem Gebäude der Gewerblichen Fachschule überführt. Durch die Vereinigung dieser Bibliothek mit der der Fachschule ist den Lehrern und Schülern der Anstalt eine sehr reiche Sammlung technischer Werke zur Verfügung gestellt worden. Die Anstalt wurde im Sommersemester 1895 von 301 Schülern, im Wintersemester 1895/96 von 476 Schülern besucht.

-u- **München.** *Die Kgl. Kunstgewerbe-Schule* zählte nach dem Bericht für das Schuljahr 1895/96 insgesamt 304 inskribirte Zöglinge. Von diesen trafen auf die männliche Abteilung 192, auf die weibliche 112 Zöglinge. Der Lehrkörper der Anstalt erfuhr im verflossenen Schuljahr durch das Ausscheiden von drei Lehrkräften und die hierauf erfolgte Ergänzung derselben eine mehrfache Veränderung. Die Mehrzahl der Lehrkräfte bethätigte wie bisher ihr Könneu neben dem Lehrberufe auch in privater Thätigkeit wie in Erfüllung von Vertrauensmandaten. Hervorzuheben sind die Vollendung der St. Bennokirche durch Professor Romeis, die Ernenuung von Professor Hess zum Preisrichter für das Friedensdenkmal in München, des Direktors von Lange zum Mitglied des Preisgerichts der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg und die Veröffentlichung des 1. Teiles eines Werkes über „Keramische Vorbilder“, herausgegeben von Professor Dr. Krell unter Mitwirkung von Bibliothekassistent Karl Thurmayer. Zur Besichtigung auswärtiger Ausstellungen fanden mehrfache Abordnungen von Lehrkräften statt. Durch Verwendung etatsmäßiger Mittel wie durch Zuwenduugeu haben auch im Berichtsjahre sämtliche Lehrmittelsammlungen der Anstalt wieder ansehnliche Mehrungen erfahren. Bei den in den einzelnen Abteilungen gestellten Konkurrenzaufgaben wurden gefordert: dekorative Füllung eines Wandschrankes, Grabdenkmal, Wandbordüre, Hirtenstab (Pedum), Servirplatte, Standuhrgehäuse, Postkarte, Bischofsmütze, Ovalfenster mit Glasmalerei, Briefbeschwerer, Orgelgehäuse, Wandmalerei einer Loggia, Schülerdiplom, Klaviatur-Schutzdecke, Paten-Löffel, Ehrentribüne mit Zeltdach, Portal-Vorbau, Vignette, Vorsetzpapier, Champagnerkühler, Monogramm-Stickerei, bemaltes Handschuhkästchen, gesticktes Handtuch. Bei der am Ende des Schuljahres veranstalteten Preisbewerbung, au welcher sich nur Zöglinge beteiligen könneu, die sich bei den vorausgegangenen Konkurrenz-Aufgaben wenigstens eine Belobung erworben haben, wurden folgende Aufgaben gestellt: Entwurf zu einer Vereinsfahne, Entwurf zu einer Nischendekoration, Eutwurf zu einem Ehrenschild, Entwurf zu einem Rückenkissen. Gemäß eines Ministerialerlasses vom 4. November 1894 beteiligte sich die Anstalt an der in Nürnberg stattfindenden bayerischen Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung. Zu diesem Zwecke wurde ihr in der Abteilung für Unterrichtswesen ein 260 qm Bodenfläche umfassender und an der Nünberger Schwesterschule unmittelbar anschließender Raum überlassen. Die Vorführung der Schülerarbeiten geschah unter möglichster Betonung des Unterrichtsganges und der fachlichen Lehrziele der Anstalt.

WETTBEWERBE.

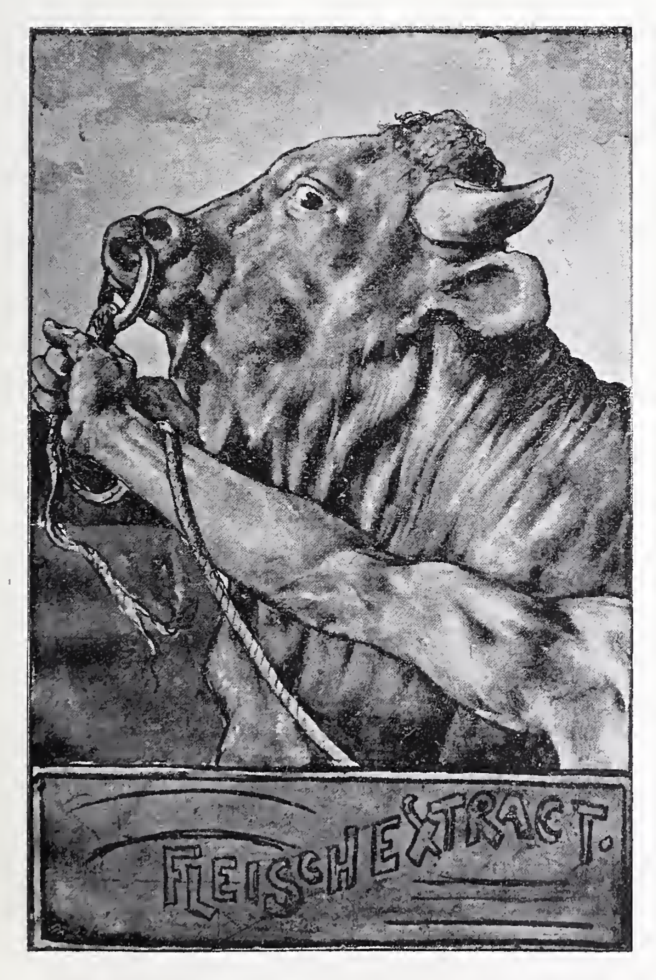
Ergebnis des Wettbewerbs um Plakate von Grimme & Hempel, Leipzig. In richtiger Erkenntnis der aktuellen Bedeutung der Plakatkunst rief die Kunstanstalt *Grimme & Hempel* in *Leipzig* im Juni dieses Jahres einen Wettbewerb für Plakat-Entwürfe ins Leben. Nachdem am 15. Oktober die für die Einlieferung der Konkurrenz-Arbeiten festgesetzte Frist abgelaufen war, sind die in großer Zahl eingegangenen Entwürfe vom 16. Oktober bis zum 1. November im Textilsaal des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig ausgestellt worden. Am 19. und 20. walteten die Schiedsrichter ihres schwierigen Amtes. Die Veranstalter des Wettbewerbs hatten den Künstlern volle Freiheit gelassen. Es sollten Plakate für alle möglichen industriellen Branchen eingesandt werden. Einschränkende Bedingungen wurden nur folgende gestellt: die Entwürfe sollteu ihren Zwecken entsprechen, als Aushängeschilder in Innenräume oder zu sonstiger Reklame zu dienen; sie sollten deshalb durch künstlerische Auffassung, gefällige und dabei doch packende Wirkung sich leicht dem Gedächtnis einprägen oder durch neue, originelle Ideen die Aufmerksamkeit zu erregen geeignet seiu und möglichst zu längerer Betrachtung veranlassen; und sie sollten darum, weder durch Figuren noch durch Beiwerk überfüllt sein, sondern klar und sofort verständlich wirken, außerdem entsprechenden Raum für späteren Textdruck enthalten. Im übrigen war den Konkurrenten völlig freie Hand gelassen. Dementsprechend hat die Konkurrenz eiue Mannigfaltigkeit



ALBERT KLINGNER. (Motto: Parfümerie.)



VINCENZ CISSARZ. (Motto: Mit oder ohne.)
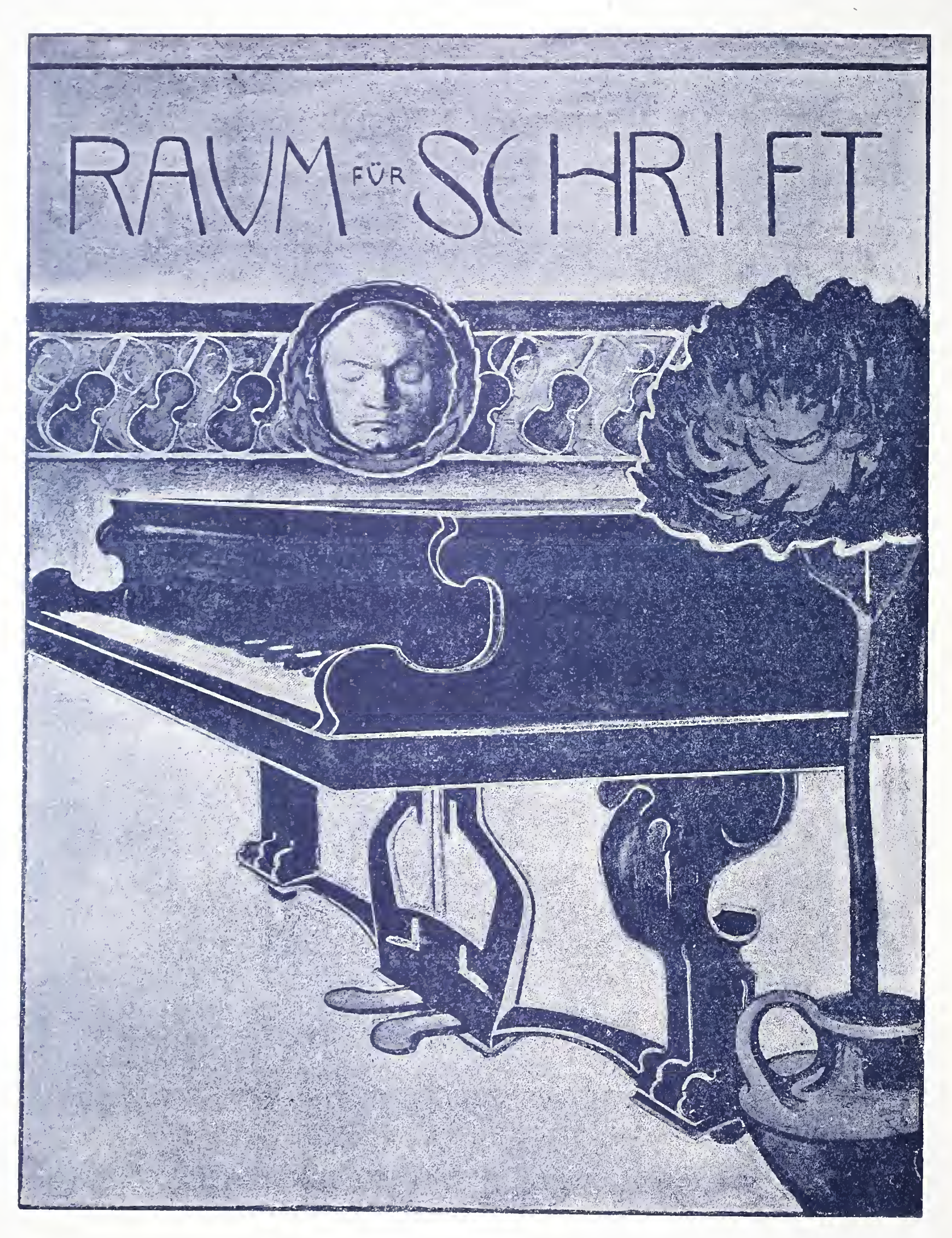


MAX PÖRSCHMANN. (Motto: Blut ist stärker denn Wasser.)



BRUNO PAUL. (Motto: Pflug.)

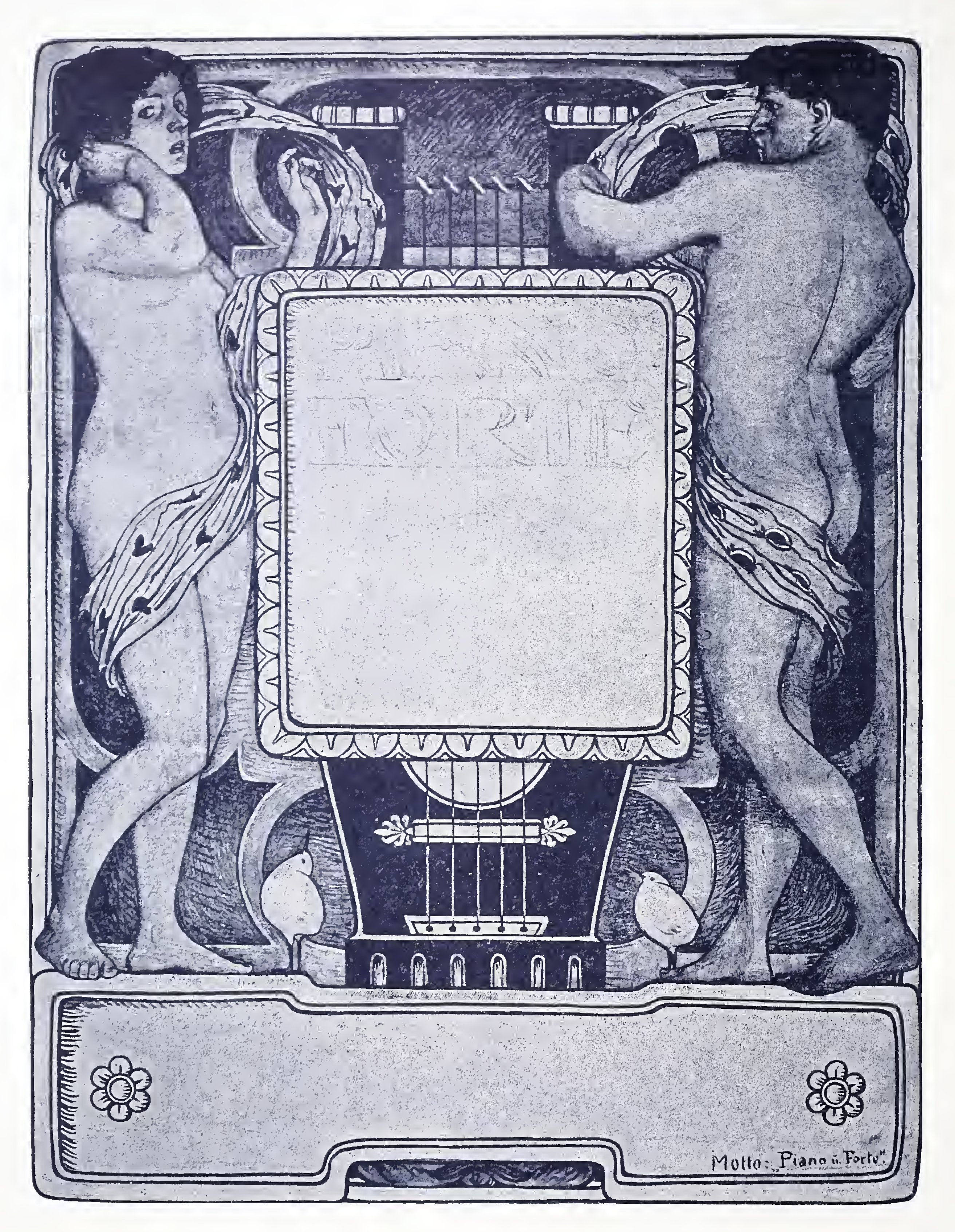
Von der Plakatkonkurrenz der Firma GRIMME & HEMPEL in Leipzig.

in der Auffassung und Durchführung der Aufgabe gezeitigt, wie man sie in Deutschland bisher noch nie erlebt hat. Die Fülle und die Höhe der ausgesetzten Preise — es waren nicht weniger als 21 Preise von 1500 bis zu 200 M. herunter, im Gesamtbetrag von 8250 M. ausgeworfen — hat nicht nur die berufsmäßigen Lithographen und Ornamentzeichner angelockt, sondern auch eine ganze Reihe wirklicher Künstler, zum Teil ganz hervorragender, zur Beteiligung angeregt. So ist denn auch das Ergebnis ein künstlerisch weitaus bedeutsameres als bei ähnlichen bisherigen Unternehmungen. Der Durchschnitt der Leistungen zeigt, dass der Hinweis auf die Plakatkunst des Auslandes nicht überflüssig gewesen ist. Es ist nicht zu verkennen, dass die häufige Vorführung fremdländischer Plakate die einheimischen Künstler verlockt hat, ihnen die technischen Mittel, mit denen sie ihre Wirkungen erreichen, abzusehen: die eingesandten Plakate sind deutlicher und zweckentsprechender als die bisherigen einheimischen Leistungen auf diesem Gebiet. Die von uns Deutschen so beliebten, genrehaften Motive sind stark in den Hintergrund getreten und das Überwuchern von Renaissanceschnörkeln und gotischem Rankenwerk hat nachgelassen; dafür ist ein klareres Verhältnis zwischen Schrift- und Bildschmuck zu bemerken. Damit ist entschieden ein großer Fortschritt in der Ausbildung eines specifischen Plakatstiles selbst über die Ausstellungsplakate der letzten Jahre hinaus erzielt worden, von denen nur wenige nicht unter der deutschen Neigung zur „Überdekoration" bilden. Bei dem sehr begreiflichen und berechtigten Hinüberschielen nach dem Ausland lag freilich die Gefahr zu bloßem Kopiren fremden Geschmacks und zu einem völligen Aufgeben deutscher Sinnesart und Auffassung nahe. Auf das Hervorkehren eines specifisch deutschen Stilempfindens musste die Jury besonderen Wert legen, und dieser Umstand hauptsächlich erklärt es, warum sie eine Reihe sehr vorzüglicher Arbeiten nicht in dem Grade, als es die künstlerische Durchführung vielleicht verdiente, bei der Prämiirung berücksichtigen konnte. Daraus kann ihr niemand einen Vorwurf machen. Übrigens bürgt schon ihre Zusammensetzung für ihre Unbefangenheit. Sie wurde zu ungefähr gleichen Teilen aus Vertretern der alten Richtung und solchen der modernen gebildet, denen sich die beiden Leiter der Firma Grimme & Hempel als Vertreter des Geschäfts-Standpunktes zugesellten. Von Künstlern gehörten der Jury an: Prof. *Woldemar Friedrich* (Berlin), *Max Klinger* (Leipzig) und Maler *Hans W. Schmidt* (Weimar), von Kunstgelehrten: Dr. *R. Graul*, Direktor des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig und Hofrat Prof. Dr. *Th. Schreiber*, Direktor des städtischen Museums zu Leipzig; beigeordnet waren der Chef und der Direktor der Firma Grimme & Hempel: Herr Reinhold Grimme und Herr Wedemeyer. Es war wahrlich keine Kleinigkeit, unter 720 Konkurrenzarbeiten — soviel waren ungefähr eingelaufen — die richtige Auswahl zu treffen. Von der Verteilung des ersten Preises wurde abgesehen, da keine Arbeit hervorragend genug erschien, um eine so hohe Auszeichnung zu verdienen. Dafür wurden zwei zweite Preise zu je 1000 M. anstatt eines und anstatt fünf Preise fünften Grades deren sechs, sowie anstatt zehn sechste Preise elf zuerkannt. Die zweiten Preise sind dem Münchener Künstler *Feldbauer* (Motto: „Weiß-Grün") und dem Berliner *Gussmann* (Motto: „Piano und Forte") zuerkannt worden. Beider Arbeiten zeichnen sich durch große Einfachheit und Klarheit der Komposition und vorzügliche Fernwirkung aus. Den Vorzug der Originalität verdient das Feldbauer'sche Plakat für musikalische Anzeigen, Pianofortefabriken u. dergl. In kühner Verkürzung ist ein Ebenholz-Flügel dargestellt, der sich von einer mattgetönten Wand abhebt, die von einem breiten blauen Fries horizontal geteilt wird. Die Totenmarke Beethoven's, von Lorbeergrün umfasst, bildet die Mitte des Plakates, mächtig die Augen des Beschauers fesselnd. Über dem Ganzen ruht eine gewisse weihevolle Stimmung, die die Phantasie des Betrachtenden unmittelbar berühren muss. Wirkt hier in erster Linie der geistige Gehalt, das Motiv der Darstellung, so fesselt bei dem Entwurf von Gussmann vor allem die geschickte Anordnung, die sorgfältige und geschmackvolle Zeichnung, das vornehme Formengefühl. Er zeigt zu den beiden Seiten einer großen viereckigen Schrifttafel, hinter der sich eine eigenartig gestaltete Leier erhebt, zwei vortrefflich gezeichnete nackte Gestalten, links ein junges Weib, rechts einen jugendlichen Mann, die den Tönen der Leier lauschen: sie die Verkörperung des „Piano", er die des „Forte". Trotz seiner Monochromie hat das Plakat eine ausgezeichnete Fernwirkung, in Folge der breiten Modellirung und der kräftigen Betonung der Umrisse. Das Plakat, welches den dritten Preis erhalten hat, eine Arbeit des Berliners *Albert Klingner* (Motto: „Parfümerie"), rechtfertigt die ihm widerfahrene Auszeichnung ebensowohl durch die Originalität der Idee wie durch die vorzügliche, modern gehaltene zeichnerische und malerische Ausführung. Dass seine Beschriftung Schwierigkeiten zu machen scheint, fällt diesen Vorzügen, seiner wahrhaft monumentalen Wirkung gegenüber nicht ins Gewicht. Dargestellt ist ein kräftiges, blühendes, jugendliches Menschenpaar in leichter, antiker Tracht; er hält ihr eine Schüssel hin, in welche sie Rosenblätter ausdrückt. Fast wie eine Konzession an das Hergebrachte erscheint die Zuerkennung zweier vierter Preise (zu 500 Mark) an die Arbeiten von *Riccardo Galli* (Mailand) und *Flashar* (München) (Motti: „Cigarettes" und „Andante"), insofern bei ihnen eine vollständig bildmäßige Wirkung angestrebt ist. Damit soll nicht gesagt sein, dass diese Arbeiten eine höhere Auszeichnung nicht verdient hätten. In Folge ihrer ganz vorzüglichen künstlerischen Durchbildung und Vollendung verdienen sie dasselbe vollauf. Und bei aller Sauberkeit und Eleganz der Durchführung sprechen sie schon durch ihre Motive so deutlich, so unmittelbar zu den Augen, dass sie zweifellos auch als Plakate, als Reklameschilder gute Wirkung haben werden. Nur lässt sich nicht verkennen, dass sie die gewisse Primitivität, die das Plakat haben soll, nicht besitzen. Der überaus fein ausgeführte Entwurf zu einem Fahrrad-Plakat von *Flashar*, eine zierliche Radfahrerin in einer trefflich gemalten Herbstlandschaft darstellend, wird sich nur als Reklameschild im Innenraum gut machen; das Cigaretten rauchende Paar von Galli kommt in Folge seiner größeren Formen wohl auch im Freien zu genügender Geltung. An eigentlicher Plakatwirkung ist diesen beiden die dritte mit dem vierten Preise bedachte Arbeit von dem Leipziger Künstler *Max Pörschmann* (Motto: „Blut ist stärker denn Wasser") weit überlegen. Mit sicherer Hand hat der Künstler in einfachen großzügigen, eigenartig stilisirten Umrissen den monumentalen Kopf eines Stieres hingeworfen, von dessen rotem Fleisch sich der bleich getönte, sehnige, trefflich modellirte Arm eines Mannes sehr glücklich abhebt, dessen markige Faust den trotzig emporgeworfen Kopf des Tieres mittels eines durch den Nasenring gezogenen Strickes energisch zurückhält. Die sparsame Tönung der Umrissflächen trägt nur dazu bei, die Fernwirkung des Plakates zu erhöhen. Alles in allem ist dem Künstler ein äußerst glücklicher Wurf gelungen. Auf die mit fünften und sechsten Preisen ausgezeichneten Arbeiten hier noch näher einzugehen, müssen wir uns versagen. Es sind durchweg vortreffliche Leistungen, fast alle von völlig genügender Plakatwirkung. Zu den effektvollsten gehören



II. Preis der Plakatkonkurrenz von Grimme & Hempel in Leipzig.

Motto: „Weiss-Grün"; Verfasser: Feldbauer, München.



II. Preis der Plakatkonkurrenz von Grimme & Hempel in Leipzig.

Motto: „Piano und Forte"; Verfasser: Gussmann, Berlin.

dem Motiv wie der Ausführung nach die Entwürfe von *Fritz Becker* (Motto: „Blumenduft"), *Vincenz Cissarz* („Mit oder ohne"), *Martha Dehrmann* („Für Kaffee"), *F. Laskowski* („in emulation"), *E. Oehme* („Lieser Mosel"), *Br. Paul* („Pflug"), *Fritz Rehm* („Der Kenner"), *G. Wustmann* („Duft und Sonne"), und *Wladimir Zupansky* („Lumière"). Außer diesen sind noch prämiirt worden: *M. Brösel, H. Hübner, H. Koberstein, E. Neumann, J. Schütze, C. Simunek, J. Voss, A. Weber.* Von den nicht prämiirten Arbeiten verdienen noch eine sehr große Anzahl alle Anerkennung. Viele davon wären es wert, als Plakat ausgeführt zu werden. Der Durchschnitt der Leistungen ist unleugbar ein sehr guter. Gleichzeitig mit diesem Plakatwettbewerb sind die Plakate für die Firma *Giesecke & Devrient* in *Leipzig*, in der Kgl. Kunstakademie ausgestellt. Dort sind gegen 300 Entwürfe eingegangen, so dass gegenwärtig in Leipzig über 1000 Plakatentwürfe sichtbar sind.

-u- ***Berlin.*** Der *Deutsche Graveur-Verein* schreibt für seine Mitglieder und Freunde einen *Wettbewerb für eine künstlerisch ausgeführte Urkunde* aus, welche allen Mitgliedern, sobald sie zehn Jahre ununterbrochen dem Verein angehört haben, verliehen werden soll. Die Urkunde soll als Zimmerschmuck dienen. Die Zeichnungen sollen nicht unter 50:38 cm groß und in chinesischer Tusche ausgeführt sein, wobei die Wahl zwischen Hoch- oder Querformat frei steht, jedoch müssen die Worte: „Als Anerkennung der zehnjährigen Mitgliedschaft verleihen wir Herrn . . . . . diese Urkunde. Berlin, den . . . . Deutscher Graveur-Verein" darin angebracht werden. Ferner erneuert derselbe Verein den *Wettbewerb für eine an Ehrenmitglieder zu überreichende Urkunde.* Die Zeichnung hierfür soll ebenfalls nicht unter 50:38 cm groß und in chinesischer Tusche ausgeführt sein; als Inschrift ist darin anzubringen: „In dankbarer Anerkennung seiner großen Verdienste um das Wohl unseres Vereins ernennen wir hierdurch Herrn . . . . . zu unserem Ehrenmitgliede. Berlin, den . . . . Deutscher Graveur-Verein". Die Zeichnungen müssen in der üblichen Weise mit einem Kennwort versehen und von einem verschlossenen Briefumschlag, der außen dasselbe Kennwort, innen aber die Adresse des Zeichners enthält, begleitet bis zum 1. April 1897 an den Vorsitzenden des Vereins, Herrn Hofgraveur G. Schuppan, Berlin W., Krausenstr. 18, eingereicht werden. Für jede der beiden Urkunden soll dem Zeichner des besten Entwurfes ein Andenken in Form eines kunstgewerblichen Gegenstandes, der bei einem Mitgliede des Vereins angekauft werden wird, als Belohnung übergeben werden. In Aussicht genommen ist auch die Veröffentlichung der besten Entwürfe durch die Graveur-Zeitung.

BÜCHERSCHAU.

Kunst und Zeichnen an den Mittelschulen III a. Methode des Unterrichts. Darstellung der plastischen Form. Von *Karl Reichhold*, Kgl. Reallehrer zu München. Mit 8 Tafeln. Berlin, G. Siemens, 1896. Preis M. 1.40.

In diesem dritten Teil seines auf sechs Bändchen bemessenen Werkes hat der Verfasser auf einen Teil der Fragen, die auch in den diesseitigen Besprechungen der



Heraldischer Greif. Anläufer an der Freitreppe des Schlosses des Herrn von Kruse auf Neetzow; geschmiedet von SCHULZ & HOLDEFLEISS, Berlin.

Teile I und II (s. d. Bl. 1895, S. 221, 1896 S. 111) erhoben wurden, die Antwort gegeben. Wenn er dabei der Fachschule als „Gipfelpunkt (!) die Aufgabe zuweist, die manuelle Fertigkeit des einzelnen Individuums zu vervollständigen“, während die Mittelschule „die Masse allgemein zu bilden“ habe, wenn er darauf wie auf Gründe der Disciplin etc. die Notwendigkeit des Massenunterrichts in der Mittelschule stützt und sich scharf gegen Naturzeichnen wendet, so können wir ihm dabei in keiner Weise folgen. Ebenso wenig aber überzeugt uns die Darlegung seines Unterrichtsganges, welcher sich streng an die überlieferten Formen der ältesten Kulturepochen hält, mit Zickzack, Mäander etc. beginnt, über Welle, Spirale zu Rosette, Palmette und den anderen ältesten Verzierungsformen übergeht. Um später die „Darstellung der plastischen Form“ zu lehren, benutzt er für die ganze Klasse ein einziges, $^{3}/_{4}$ m hohes Modell (Würfel, Pyramide, Holzkreuz etc): eine ebenso alte wie von der Zeichenpädagogik ziemlich allgemein verurteilte Methode. Des Näheren darauf einzugehen, dürfte hier nicht angemessen sein.

———

Über das kleine anregende Werkchen der Sammlung *Göschen*:

Zeichenschule von *Karl Kimmich* in Ulm. Mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern. 3. Auflage. Leipzig, Göschen, 1896. Preis M. —.80

darf hier auf die früheren Mitteilungen in diesem Blatt (1895, S. 222) hingewiesen werden. Der große und verdiente Erfolg des schmucken Büchleins zeigt sich in der Thatsache, dass bereits nach zwei Jahren diese neue, dritte Auflage erschienen und dass dieselbe ohne Erhöhung des äußerst geringen Preises in jeder Beziehung stark vermehrt ist; sie enthält u. a. 135, statt wie früher, 100 Voll- und Textbilder. Meiner damaligen Bemerkung entsprechend ist das Zirkelzeichnen sinngemäß mit dem Kapitel Flächengebilde verschmolzen, während die Aussetzungen betr. Litteraturangaben keine Beachtung gefunden haben. Die Ersetzung der Farbendrucktafeln II, VII und X durch neue Tafeln ist durchaus zu loben, während wir an Stelle der neuen Tafel XV lieber die frühere VIII gesehen hätten; warum die Formen des Ohren- und Nasenstils wieder aufleben lassen und die Zuckerrübe sans gêne zur Vase erheben, aus welcher Mohnblumen herauswachsen! Auch das Subjekt S. 143 dürfte vielleicht lieber einer andern, auch besser gezeichneten Figur weichen.

———

Kroll's Stereoskopische Bilder. 26 farbige Tafeln. 3. verbesserte Auflage von Dr. *Perlia*. Hamburg, Voss, 1896. Preis M. 3.

Da zum wahren Genuss plastischer Kunstwerke erst das normale Sehen mit beiden Augen verhilft, mag der Hinweis auf dieses Werkchen in unserem Blatt gerechtfertigt erscheinen. Dasselbe bietet ein vom Augenarzt Dr. Kroll erfundenes Mittel dar, um Kinder, welche Neigung zum Schielen zeigen, vor der Gefahr des dauernden Schielens zu bewahren. Auf einer solchen Tafel, wie sie in jedes gewöhnliche Stereoskop passt, ist z. B. links der Käfig, rechts der sich im Ring wiegende Papagei abgebildet. Während nun eine Person mit normalem Sehvermögen die von beiden Augen gesondert erhaltenen Eindrücke sofort zu einem Bilde: Käfig mit Vogel darin, vereinigt, vermag das der Schielende von vornherein nicht; es wird ihm erst möglich, wenn er das fehlerhaft gerichtete Auge durch geeignete Muskelanstrengung zwingt, mit dem anderen in normaler Weise zusammenzuwirken. Der psychologisch begründete Drang zum Einfachsehen wird bei öfterem Gebrauch dieser Kärtchen allmählich den gewünschten Erfolg haben. Wenn wir einen Wunsch aussprechen dürfen, so ist es der, dass die mit ziemlichem Aufwand hergestellten Bildchen teilweise in künstlerischer Beziehung nicht soviel zu wünschen übrig ließen.

———

Bekanntlich verlangt der einzelne Auftraggeber wie nicht minder das Publikum bei architektonischen oder größeren kunstgewerblichen Entwürfen außer den für den Sachverständigen genügenden Grund- und Aufrissen etc. auch eine Perspektive des betreffenden Gegenstandes, da nur eine solche ohne weiteres denjenigen Eindruck hervorruft, den der Beschauer von dem fertigen Werk haben wird. Wer nun weiß, welche Mühe und Zeit es erfordert, eine derartige Arbeit auszuführen, wird jedes zur Vereinfachung derselben, zur Ersparung der zahllosen Hilfslinien dargereichte Mittel freudig begrüßen. Selbstredend muss dabei vorausgesetzt werden, dass das Mittel, auf streng mathematischer Grundlage beruhend, wirklich richtige Bilder zu liefern im stande ist. Als solches hat bereits vor mehreren Jahren ein Apparat vom italienischen Ingenieur P. Fiorini in Turin vereinzelt in die Bureaus Eingang gefunden; dieser „Prospettografo“ hat aber wegen seines complizirten Baues den ganz beträchtlichen Preis von Frcs. 350! Weit einfacher ist das vom K. K. Artillerie-Lieutenant- Leop. Dietmann erfundene

Leo Diet'sche Dreieck oder Perspektograph. Instrument zur Herstellung perspektivischer Zeichnungen aus Grund- und Aufriss. In allen Kulturstaaten patentirt. Wien, Karl Knab. Preis fl. 30.—.

Wie schon der sehr geringe Preis vermuten lässt, besteht das Instrument nur aus wenigen, leicht zu handhabenden Teilen, die so gestaltet und mit einander verbunden sind, dass das Arbeiten damit die größte Reinlichkeit und Schonung des Papiers zulässt. Aus dem Prospekt wie aus einem fachmännischen Urteil entnehmen wir, dass die Zeitersparnis, wie sie dort für einige specielle Aufgaben nachgewiesen wird, bei dem auf rein mechanischem Wege, ohne Zuhilfenahme der Konstruktion, auszuführenden Verfahren eine ganz außerordentliche ist. Im übrigen sei hier auf die in Wien erscheinenden „Mitteilungen über Gegenstände des Artillerie- und Genie-Wesens“ Jahrg. 1895 hingewiesen, welche in einem ausführlichen Aufsatz die Beschreibung des Apparats und den Beweis für die mathematische Richtigkeit des Verfahrens bringen. *Gl.*

ZEITSCHRIFTEN.

Journal für Buchdruckerkunst. 1896. Nr. 32/36.

Die Säkularfeier der Erfindung der Lithographie und die lithographische Ausstellung in Hamburg. (Schluss.) Von Otto Schlotke. — Das Druckgewerbe und der unlautere Wettbewerb. — Die Ankündigung von Geheimmitteln und die Presse. — Die „Kaiser“ Setz- und Ablegemaschine. — Die Erfindung der Lithographie und ihre Entwicklung; die Chromolithographie; der Notendruck; die Kartographie. — Das Buchgewerbe auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung. II. III. — Noch einmal die Buchdruckereien und der unlautere Wettbewerb. — Inkunabeln-Ausstellung in München. — Die erste Zeitung und das erste Buch in Gothenburg. Von O. S. — Korrespondenz. — Novitätenheft von Wilh. Woellmer's Schriftgießerei in Berlin.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München. 1896. Heft 8.

Das Kunstgewerbe auf der Berliner Gewerbeausstellung. Von L. Gmelin. — Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung. — Die französische Weltausstellung des Jahres 1900 und die deutsche Kunst. Von A. Hofmann. — Modernes Kunstgewerbe in Nancy. II. Die Lederarbeiten. Von Meier-Gräfe.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg - Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.















Druck v. Jul. Wolf



Bildnis Oscar Roty's.

OSCAR ROTY.

VON *CARL VON LÜTZOW.*

MIT ABBILDUNGEN.



ES ist nicht nur die Höhe der Kunst, sondern vornehmlich deren Volkstümlichkeit, wodurch die Franzosen uns so weit überlegen sind. Wie ihre Malerei, von der dies in erster Linie gilt, so folgen auch die mit derselben verschwisterten bildenden, zeichnenden und vervielfältigenden Künste treu dem geschichtlichen Gange der Nation, verherrlichen deren Großthaten, schildern ihre Leiden und Freuden, enthüllen uns die Geheimnisse der französischen Volksseele, nehmen teil selbst an den Schicksalen des Einzelnen, sofern sie ernster Beachtung würdig sind.

Nichts ist bezeichnender in dieser Hinsicht als die Stellung der Medailleurkunst in Frankreich, verglichen mit deren Lage bei uns. Wir gönnen der „kleinen Plastik", wie sie charakteristischerweise benannt wird, kaum die Pflege eines künstlerischen Waisenkindes. Wenn auf dem Herrscherthron ein Wechsel eintritt oder ein neues Rathaus eingeweiht wird, oder in anderen seltenen Fällen dynastischer und privater Natur bekommt der Münzgraveur oder Medailleur den Auftrag, den Kopf des Fürsten und dessen Tugenden, das enthüllte Denkmal, den gefeierten Künstler, Gelehrten oder verdienten Patrioten plastisch zu verewigen. Am Tage der Ehrung wirft der kleine Kreis der Festgenossen dann wohl einen Blick auf Avers und Revers der glänzend polirten Medaille, auf deren glattem Hintergrunde das Antlitz des Gefeierten oder ein Bild seiner Schöpfung erscheint. Ein kurzes Wort des Lobes über das gelungene Werk. Dann — knips, und das Futteral ist zu, um erst in einer der folgenden Generationen vor den Kindern und Enkeln wieder aufgemacht zu werden. Bei so kühler Behandlung wird es keinen wunder nehmen, dass die Kunst des Medailleurs bei uns niemals recht zur Blüte gediehen ist. Denn die Kunst ist Herzenssache wie die Poesie; sie fordert liebevolle, warme Pflege und Anerkennung; sie muss innig verwachsen sein mit dem Leben des Volks — sonst vegetirt und verkümmert sie.

In Frankreich haben alle Generationen der neuen Zeit, seit den Tagen der großen Revolution, die Bedeutung der Medaille für die Kunst wie für das Volk einsichtig anerkannt. Mit kurzer Unterbrechung fand die Medailleurtechnik dort beim Staat und im Publikum durch das ganze Jahrhundert hindurch eifrige Pflege. Niemals hat es größere Meister des Faches gegeben, als heutzutage in Paris. Und der mit Recht, auch bei uns, gefeiertste unter ihnen ist *Louis Oscar Roty*, dem diese Zeilen gelten.

Zu Anfang des Jahrhunderts, als das gesamte künstlerische Schaffen Europa's unter dem Zeichen des Empire stand, war das französische Münz- und Medaillenwesen durchaus von klassischem Geist erfüllt. Nicht mehr der Brutuskopf, wie Rambert Dumarest ihn im Jahre III der Republik geschnitten hatte, sondern das Cäsarenprofil Napoleon's I. beherrschte in allen Stadien seiner Entwicklung den Stil der damaligen Zeit. Viel verbreitet, wie die Napoleonbilder überhaupt, ist auch bei uns die Medaille von Bertrand Andrieux vom Jahre 1811, auf der wir den Kaiser, vor dem Throne stehend,

lange und häufig mit Recht missachtete Allegorie. Aus dem leblosen Schemen mit den konventionellen Bewegungen und gebauschten Draperieen ward unter seiner Hand ein zartes, fein beseeltes Menschenwesen von schlanken Körperformen und lieblichem Antlitz, das in Bewegung, Tracht und Ausdruck Idealität und Wirklichkeit aufs wunderbarste verbindet. Wie reizend offenbart sich dies z. B. in der auf unserer Tafel reproduzirten Allegorie der „Wachsamkeit“, mit der Unterschrift: „REGARDE . ÉCOVTE . VEILLE!“ Es ist eine Plaquette, welche der Künstler für Herrn Henri Lozé, den damaligen Polizeidirektor von Paris — und heutigen französischen Botschafter in Wien — ausgeführt hat. An ihrem von Lampenschein erhellten Arbeitstische, über dem an der Wand das Wappen von Paris befestigt ist, sitzt eine jugendliche Frauengestalt, in charakteristischer Bewegung sich nach dem geöffneten Fenster umwendend. Der Blick schweift hinaus über das Häusermeer der Stadt, über deren Dächer der schlanke Turm der Sainte Chapelle emporragt. Wie geistvoll zutreffend und wie durchaus realistisch zugleich ist jeder Zug, jedes Detail in dieser klassischen Komposition! Herr Lozé, der sich in seiner schwierigen damaligen Stellung zahlreiche Freunde erworben hatte, gab denselben zur Feier seines fünfjährigen Ernennungstages (11. März 1893) ein großes Diner und ließ als Erinnerung daran die Plaquette machen. Auf der Rückseite steht das Menu. — Ein anderes, nicht minder schönes Plättchen hat Roty als Andenken für seine Freunde gearbeitet, wie die Schrift auf dem Revers besagt, zur Erinnerung an einen ihm unvergesslichen Tag (3. Dezember 1890). Da sitzt eine anmutige Mädchengestalt unter einem Blütenbaum, das Kinn in die Hand gestützt, in ein Buch vertieft, das auf ihrem Schoße liegt; andere Bücher und Messinstrumente sehen wir vorn auf dem Boden. Es ist ein Bild der Beschaulichkeit, des Friedens, den die Arbeit gewährt. Darunter lesen wir: IN . LABORE . QVIES. — Das glückliche Familienleben des Meisters spiegelt sich in einer seiner köstlichsten Medaillen wieder, deren Bilder unsere Tafel reproduzirt. Der Avers hat die Umschrift MATERNITÉ und zeigt uns die junge Gattin des Künstlers mit ihrem jüngsten Kinde auf dem Arm, dessen Taufe (29. Oktober 1892) durch die Medaille gefeiert wurde. Es ist eine Gruppe von Rafaelischer Anmut und Natürlichkeit. Gewiss trägt jeder Zug daran den Stempel der persönlichen Charakteristik, der unmittelbarsten Lebensanschauung. Und doch ist das Ganze hoch über das Niveau der Wirklichkeit emporgehoben zu einem Idealbilde reiner Menschlichkeit. Besonders zu betonen ist, dass die Modellirung dieser Medaille an Zartheit zu dem Vollendetsten gehört, was Roty geschaffen hat. In jeden Strich legte er seine Seele. Die Heliogravüre kann davon nur eine schwache Vorstellung geben. Die Schrift auf dem Revers der Medaille ist von einem Zweig wilder Rosen umgeben, die sich hell von dunklem Grunde abheben. In der Mitte unten sitzt ein Vöglein im Nest und sperrt weit das Schnäbelchen auf. Auch dieser Schmuck der Rückseite zeugt für die hohe originale Kraft des Meisters gerade durch ihre unsagbare Einfachheit.



Plättchen für Charles Christofle, von O. Roty.

Zahlreich sind unter den Arbeiten Roty's die Darstellungen, in denen allegorische Bilder mit Porträts bedeutender Persönlichkeiten im Zusammenhange stehen. So z. B. giebt er uns auf einer Medaille, welche dem

Chirurgen Gosselin gewidmet ist, im Avers dessen scharf gefassten Charakterkopf, im Revers ein ernstes Bild seiner Wissenschaft. Eine jugendliche Frauengestalt sitzt neben dem im Hintergrunde stehenden Leichentisch, auf dem der halb enthüllte Körper des Toten ruht. Feierliche Stille liegt über dem Ganzen ausgebreitet. — Zu einem reichen Lebensbilde voll feiner geistiger Beziehungen und Anschauungen gestaltet sich die Darstellung auf dem nebenstehend reproduzirten Plättchen für Christofle, deren beide Seiten in je drei zusammenhängende Felder zerfallen. Der Avers zeigt in der Mitte den an seinem Arbeitstische sitzenden Gefeierten, dem die Wissenschaft in der hoch erhobenen Linken ein antikes Silbergefäß als Vorbild zeigt, dabei auf die galvanische Batterie hinweisend, welche auf dem Tische steht. Das zarte Wesen mit dem lieblichen, beseelten Köpfchen ist eine echt Roty'sche Gestalt. In ihrem gebauschten Gewande kündigt sich ihr himmlischer Ursprung an. Beiwerk und Inschriften geben die nähere Erläuterung. Nicht minder schön und sinnreich stellen sich die beiden schmalen Flügelbilder dar: links die leicht bekleidete Industrie mit Hammer und Ambos, im Hintergrund eine Fabrik mit rauchenden Schloten; rechts die Kunst, völlig nackt, in paradiesischer Landschaft. Der Revers führt uns in dem Silber- und Goldarbeiter die beiden Hauptzweige von Christofle's Thätigkeit vor und fügt zu dem lorbeerbekränzten Wappenschild und den Jubiläumsdaten in langer Inschrift alles Wissenswerte. In ähnlicher Weise Wirklichkeit mit Poesie verflechtend, feiern andere Plaquetten und Medaillen Roty's die Verdienste Pasteur's, Chevreuil's, des Kunstgelehrten G. Duplessis, des Schauspielers Mounet-Sully u. s. w.

Die offizielle Welt nimmt keinen großen Raum in der Kunst des Meisters ein. Herrscherbildnisse fehlen fast gänzlich. Eine Ausnahme macht der Kopf des Fürsten von Monaco auf einem Goldstück zu hundert Francs. Zu den herrlichsten Gebilden des Künstlers zählt der Profilkopf der „République Française“ auf einer großen Bronze-Medaille: ein Mädchenantlitz von knospenhafter Schönheit, durch den Flügelhelm an bekannte Vorbilder der Renaissance gemahnend, allein trotzdem ganz originell in Typus und Durchbildung. Auf einer anderen kleineren Medaille in Silber sehen wir Frankreich als jugendliches Weib mit der Jacobinermütze dargestellt, zur Seite der Nordamerikanischen Union, die ein Sternendiadem auf dem Haupte trägt. Beide sitzen, Hand in Hand, in einem Boote, welches dem Hafen von New York zusteuert; im Hintergrunde ragt die Kolossalstatue der Freiheit empor, mit der Leuchte in der hocherhobenen Rechten. Die Medaille wurde zum Andenken an die Einweihung des bekanntlich in Frankreich ausgeführten Riesenbildwerks angefertigt. Hier und auf anderen ähnlichen Medaillen lesen wir wohl die Namen der damaligen Präsidenten der Republik, Grévy und Carnot, in den beigefügten Inschriften. Aber deren Bildnisse selbst kommen nicht vor.

Diesem kühlen Verhältnis zu den Staatenlenkern steht die intensivste Wärme der Empfindung für Familie und Haus gegenüber. Nicht nur in jener idealen madonnenhaften Form, die wir oben kennen lernten, sondern als schlichtes, naturwahres Bildnis führt uns Roty in einer seiner schönsten Plättchen die jugendliche Gattin vor Augen, und jeder Zug zeugt von der Innigkeit und Sorgfalt, mit der er dieses Werk durchgebildet hat. Zwei andere Plättchen führen uns die Kinder des Künstlers vor, einen etwa vierjährigen Knaben und ein etwas älteres Mädchen. Auf der unten abgebildeten, etwas größeren Tafel schauen die greisen Eltern Roty's treuherzig sich an. Die meistens in lateinischer Sprache abgefassten Inschriften verstärken noch in sinniger Weise den Charakter von Herzlichkeit und bürgerlicher Einfachheit, der in diesen Darstellungen sich ausprägt.

Die strickende Schäferin.

Besondere Beachtung verdient in Roty's Arbeiten das landschaftliche Element. Es giebt kaum ein Gebiet der Natur, das er nicht in den engen Rahmen seiner Kunst einzubeziehen verstände. Gebirge und Meer, Wald und Wiese, Blumenflor und Tierstaffage: für alles findet er den entsprechenden Raum; das Auge durchmisst beim Betrachten seiner kleinen Landschaftsbilder die luftigsten Höhen, die weitesten Fernen. Ungemein reizvoll sind seine Scenen bäuerischen Genres, in der Art Millet's. Wir führen auf einer unserer Tafeln davon ein Beispiel vor. Die Medaille giebt das Bild eines Wirtschaftshofes, in dessen Hintergrunde eine Bäuerin die Hühner füttert; links im Vordergrunde treibt der

Hirt seine Herde herein; rechts blicken wir über den Zaun auf Wiesen und Felder. — Auf einem anderen kleinen Runde — das als Schließe eines Armbandes gedacht zu sein scheint — sitzt im Vordergrunde rechts am Boden eine Hirtin mit einem Lämmchen im Schoß; im Mittelgrunde, bei einem Baume, sieht man die Herde. — Das schönste dieser kleinen, in Silber gearbeiteten Landschaftsbilder ist dasjenige mit einer strickenden Schäferin. Sie steht, steif und ungelenk, an einen Baum gelehnt, emsig mit ihrer Strickerei beschäftigt, daneben am Boden das Knäuel. Im Hintergrunde, zwischen locker stehenden Baumgruppen, weiden die Schafe. Die Ferne ist von zart angedeuteten Höhen begrenzt. (S. die Abbildung.)



Roty's Eltern.

Roty wendet, wie die modernen Franzosen überhaupt, bald die Technik des Gusses, bald die der geschlagenen Arbeit an. Er bedient sich dabei, wie oben angedeutet, verschiedener, durch ihre Neuheit wie durch ihre geschmackvolle Verwendung überraschender technischer Proceduren, um die Wirkung des Bildes auf der Fläche zu erhöhen oder ihm einen besonderen malerischen Reiz zu verleihen. Aber das Relief, das er den Darstellungen giebt, ist immer ein sehr mäßiges. In der Abstufung der Pläne, in der plastischen Modellirung der Form innerhalb der Grenzen des Flachreliefs besteht seine höchste Meisterschaft.

Es läge nahe, zu vermuten, dass die Formengebung Roty's dem Stile der Frührenaissance verwandt sei, der seit dem „Florentinischen Sänger“ von Paul Dubois in Frankreich so vielfache Nachklänge wahrnehmen lässt. Namentlich deshalb, weil die moderne Medailleurkunst in den Arbeiten der italienischen Quattrocentisten ihre schönsten Vorbilder zu erkennen hat. Allein bei genauer Prüfung finden wir, das Roty sich den Meistern der Renaissance gegenüber ebenso selbständig verhält, wie in seiner Stellung zur Antike. Auch von den Einflüssen der unmittelbar voraufgegangenen Zeiten finden wir ihn nicht berührt. Er ist von der Süßlichkeit der Kunst Pradier's ebenso weit entfernt wie von der prunkenden Schwerfälligkeit des zweiten Kaiserreiches. Auf der Grundlage eines unablässigen Studiums der Natur hat er sich einen persönlichen Stil von ausgeprägter Eigenart geschaffen, in dem alle feinsten Ingredienzien der besten Muster seiner Kunst mit dem Naturell seines Volkes und dem Geiste seiner Zeit innig verschmolzen sind. Es ist ein ebenso moderner wie wahrhaft klassischer Stil, durchaus realistisch, wo es gilt, das Leben zu schildern, poetisch

und ideal, wenn die ewigen Mächte des Geistigen und Menschlichen zu verkörpern sind, weich im Sinnlichen, voll Verve in der Leidenschaft, und vor allem glücklich in der Darstellung zarter, hoher Weiblichkeit. Man betrachte den edlen Frauenkopf mit dem Schleiertuch über dem lorbeerbekränzten Haar mit der Umschrift PATRIA . NON . IMMEMOR und sage uns, welche Zeit etwas Herrlicheres geschaffen hat!

Eine Künstlernatur, wie diese, kann auch von ihrer menschlichen Seite nur einen tiefbefriedigenden Anblick gewähren. Außer der Anhänglichkeit an Familie und Vaterland ist es vornehmlich die rührende Bescheidenheit im Dienste seiner Kunst, welche Roty kennzeichnet. „Ich wäre glücklich“ — schrieb er uns vor kurzem — „wenn ich noch zehn gute Jahre vor mir hätte. Mir scheint, dann könnt’ ich noch einige Fortschritte machen; das ist ein erlaubter Ehrgeiz, mein Trost, meine Stärke. Meine Kunst ist eine edle Kunst. Sie fängt auch an, ein wenig verstanden zu werden. Ich sage ein wenig, da selbst die Künstler nicht mehr daran zweifeln, dass man manches damit ausrichten kann. Ja, wenn Gott mir noch zehn Jahre zu leben gäbe und mir die Jugend des Herzens und mein gutes Auge so lange erhalten bliebe, dann könnte ich hoffen, noch einige schöne Augenblicke bei der Arbeit zu erleben. Ich sage schöne Augenblicke! . . . Sie wissen wohl, es werden schmerzliche Augenblicke sein; aber solcher Schmerz bringt uns ja das höchste Glück!“

Dem Künstler hat sein stilles Wirken längst auch der äußeren Ehren viele eingetragen. Die Ausstellungsjurys von Paris, München, Wien zeichneten ihn (1885 — 1891 — 1892) durch Medaillen erster Klasse aus. In unseren Museen — am frühesten in Hamburg, dann in Berlin, Dresden, Wien, Pforzheim u. a. O. — sammelt und schätzt man seine Werke hoch. Möge nur unser Publikum, auch über die Schauzeit in Sammlungen und Ausstellungen hinaus, der von Roty und seinen Genossen zur Höhe geführten Medailleurkunst ein lebendiges Interesse entgegenbringen! Dann treibt der edle Kunstzweig sicher auch bei uns noch manche frische Blüte.

DIE BAYERISCHE LANDES-INDUSTRIE-GEWERBE- UND KUNST-AUSSTELLUNG IN NÜRNBERG 1896.



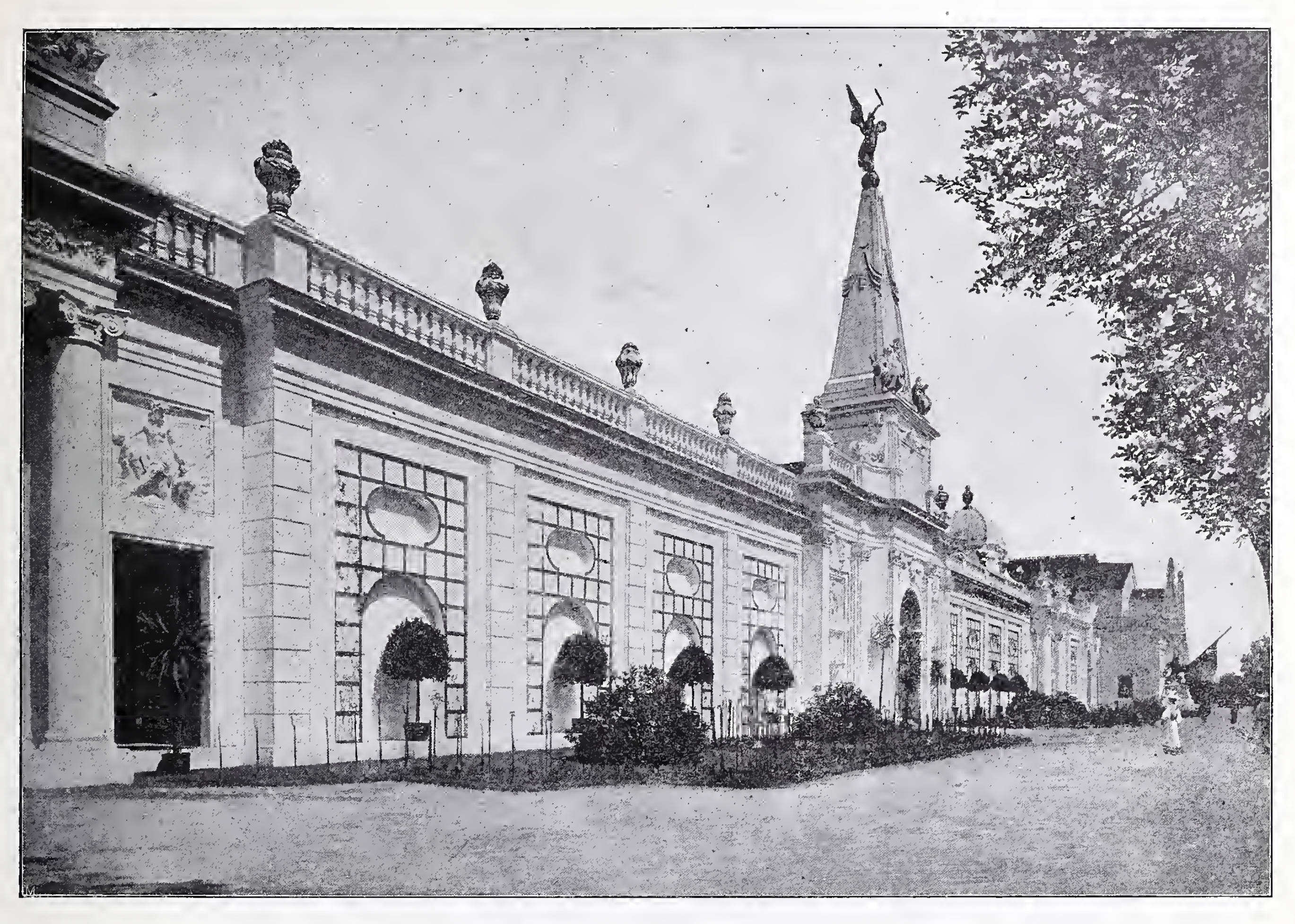
WÄHREND bereits das Interesse aller gewerblichen Kreise der Pariser Weltausstellung sich zuwendet und die Diskussion über Umfang und Art der Beteiligung eröffnet wird, da mag es nicht ohne Bedeutung sein, nochmals einen Rückblick auf die nun vor schon zwei Monaten geschlossene Nürnberger Ausstellung zu werfen und auf die Leistungen des Kunstgewerbes auf dieser nächst der Berliner zweitgrößten Ausstellung in Deutschland in diesem so gesegneten Ausstellungsjahre. Bekanntlich kam die vom Verbande deutscher Kunstgewerbevereine in Verbindung mit der Berliner Gewerbeausstellung geplante allgemeine deutsche Kunstgewerbeausstellung wegen der gleichzeitig in Stuttgart, Dresden und vor allem Nürnberg stattfindenden Ausstellungen nicht zu stande, und so war es nicht möglich, noch einmal gewissermaßen eine Truppenschau über unser heimisches Kunstgewerbe abzuhalten, bevor dasselbe sich zur Beteiligung an der Pariser Ausstellung rüsten wird. Man ist so gezwungen, aus den bruchstückweise aufgetretenen Einzelleistungen gewisser Bezirke sich ein ungefähres Bild über unsere heutige Leistungsfähigkeit und die da und dort auftretenden frischen Bestrebungen und andererseits über die Auswüchse zu machen und die Fehler, die wir erkennen lernen und vermeiden müssen, wenn wir 1900 in Paris den Wettkampf einigermaßen gut bestehen wollen. — Nun hatte aber gerade die für die Nürnberger Ausstellung gewählte Ausstellungseinteilung den Nachteil, dass ein klarer Überblick über die einzelnen Zweige gewerblicher wie kunstgewerblicher Thätigkeit sich nur schwer, ja eigentlich überhaupt nicht gewinnen ließ. Nur auf dem Gebiete des Unterrichts-, Verkehrs- und Bauwesens, der Maschinenindustrie, des Gartenbaus und der bildenden Kunst traten geschlossene Fachgruppen auf, sonst hatte man wohl als Zugeständnis an den bei uns leider noch immer so stark ausgesprochenen partikularistischen Ehrgeiz, der uns so oft schon, selbst noch in Chicago, ein geschlossenes Auftreten unmöglich gemacht hat, die ganze Ausstellung in einzelne Kreisausstellungen aufgelöst und jeder dieser Kreisausstellungen überlassen, wie sie sich innerhalb des ihr zugewiesenen Raumes einrichten wollte. Wenn man durch diese Zugeständnisse eine um so regere Beteiligung zeitigen zu können geglaubt hatte, so hat der Erfolg solchen Absichten, wenn sie überhaupt bestanden haben, nicht immer Recht gegeben, denn gar mancher war der Ausstellung fern geblieben, namentlich auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, den man sonst bei solchen Anlässen zu sehen gewohnt war. Man hätte ja innerhalb jeden Kreises noch Gleichartiges



Bayerische Landesausstellung in Nürnberg 1896.
Fassade des westlichen Teiles des Hauptgebäudes. (Architekt TH. V. KRAMER.) Photogr. Aufnahme von Rud. Albrecht-Nürnberg.

zusammenhalten können, aber auch dies war in keiner Weise geschehen, und das Aufbauen der heterogensten Gegenstände räumlich nebeneinander, das Zerstreuen fachlich zusammengehöriger Gegenstände innerhalb desselben Raumes wirkte um so unerfreulicher, als gerade die Trennung in einzelne Kreisausstellungen schon an und für sich einen Überblick über die Leistungen des Landes, ganz abgesehen von den schon erwähnten vielfachen Lücken, sehr erschwerte. Dass durch das gewählte System es ermöglicht war, in den Dekorationen der einzelnen Abteilungen und vor allem in den verschiedenen Landesgegenden angepassten einzelnen Nebenveranstaltungen der großen Menge ein mehr volkstümlich anziehendes Bild zu geben, kann doch gegenüber allen anderen Mängeln kaum als ausschlaggebend ins Gewicht fallen.

Gerade das Kunstgewerbe hatte unter dem gewählten Ausstellungssystem am meisten zu leiden, denn vielfach wurden gerade seine intimeren Leistungen durch die Umgebung, durch den Mangel an vornehmerer Abgeschlossenheit schwer geschädigt. Eine Pyramide von Konservenbüchsen mit Ochsenmaulsalat, ein Aufbau von Bierfässern und Böttcherwaren oder ein Stand mit Lebkuchen und Würstchen kann niemals die erwünschte Nachbarschaft für eine Ausstellung der Goldschmiedekunst für feine Silberfiligranarbeiten oder Elfenbeinschnitzereien und ähnliche Objekte bilden. Aber nicht nur die Ausstellungsgegenstände, auch die Art ihrer Ausstellung mussten unter dem gewählten System erheblich Not leiden. Nicht dass da und dort ein Anlauf gefehlt hätte, von den bisher üblichen schwulstigen, überladenen Schränken, den alles andere erdrückenden Kiosken und stilwidrigen Aufbauten abzusehen, aber der Mangel an jedem gruppenweisen Zusammenhalten, das bunte Durcheinanderwürfeln aller Ausstellungsgegenstände ließ natürlich eine ruhige, zweckentsprechende Fassung der Ausstellungsgegenstände weniger aufkommen. Diesen Mangel empfand man am deutlichsten, wenn man die wenigen Kollektivausstellungen, so die der Korbwarenfabrikanten Lichtenfels, der Baumwollindustriellen von Schwaben und Neuburg in ihrem einheitlichen Aufbau und vor allem die Ausstellung der Hohlglasfabriken betrachtete, welche ihre Erzeugnisse in einem besonderen Gemach ausgestellt hatten, das durch den laubenartig aus grünem Holzwerk gebildeten, mit Spiegelwänden versehenen nischenartigen Aufbau besonders ansprechend wirkte.



Bayerische Landesausstellung in Nürnberg 1896.
Fassade des östlichen Teiles des Hauptgebäudes. (Architekt TH. V. KRAMER.) Photogr. Aufnahme von Rud. Albrecht-Nürnberg.

Das wilde, bunte Durcheinander der verschiedensten Aufbauten, bald da ein Glaskasten, bald dort ein in den grellsten Farben gehaltener Baldachin als Probe der Leistungsfähigkeit irgend eines „Dekorateurs", das Aneinanderreihen der verschiedensten Formen und Farben und Stilbildungen, das alles kann nur um so ungünstiger auf die ausgestellten Gegenstände und deren ruhige Betrachtung einwirken, je mehr auch diese in der willkürlichsten Art und Weise aneinander gereiht sind. So konnte denn der vornehme, einheitliche Eindruck der architektonischen Fassung, den die Nürnberger Ausstellung insbesondere durch die geschickte Fassadenbildung ihrer Gebäude für sich in Anspruch nehmen durften, nur ein Teil wieder gut machen von dem Wirrwarr, der durch die zersplitterte Aufstellung des Ausstellungsgutes selbst hervorgerufen war.

Man darf den ganzen, auf dem sog. Maxfelde, das schon die Nürnberger Ausstellung des Jahres 1882 beherbergte, errichteten Baulichkeiten volle Anerkennung nicht versagen, wenn es auch bei der schon vorhandenen, im wesentlichen wohl unantastbaren gärtnerischen Anlage des Parkes nicht gelang, die Hauptbauten in nähere axiale Beziehung zu diesen Anlagen zu bringen. Man hat sich darauf beschränkt, lediglich durch die vornehme, in den Formen des klassischen Barocks gehaltene Fassade des Hauptgebäudes zu wirken. Der Architekt des Baues und Leiter der ganzen Ausstellung, Th. v. Kramer, Direktor des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg, hat es verstanden, durch geschickte Verbindung des Industriegebäudes mit der Ausstellungshalle für Maschinenbau, Unterrichts- und Verkehrswesen ein einheitliches Ganze zu erzielen, das durch das blendende Weiß seiner vornehm detaillirten Fassaden, durch die dem Hauptgebäude rechts und links von einem Kuppelbau vorgelegten, durch Eckpavillons belebten Säulenhallen und den vorzüglichen, plastischen Schmuck den Eindruck eines reichen Palastbaues hervorzurufen. Auch die übrigen Ausstellungsbauten, die von Architekt Fritz Küffner in Nürnberg entworfene und ausgeführte Kunsthalle, das im Charakter eines Rokokoschlösschens von Th. v. Kramer erbaute Armeemuseum, das gleichfalls in diesem Stil von letzterem gebaute Wiener Café reihen sich bestens dem Hauptgebäude in ihrer Architektur an, doch ist hier weniger der Ort, in eine architektonische Würdigung der

Ausstellungsbauten einzutreten. Es sei nur noch die Frage aufgeworfen, ob es wirklich immer richtig und der wirklichen Bedeutung der doch nur auf kurze Zeit und für ganz besondere Zwecke errichteten Ausstellungsbauten entsprechend ist, mit allen möglichen, größtenteils doch Surrogatmitteln den Eindruck einer monumentalen Palastfassade zu geben, umsomehr, als diese doch nur Blendfassade sein kann, und dieser Charakter im Innern meist nicht durchführbar bleibt.

Auch in Nürnberg hat man schon mit Rücksicht auf die den einzelnen Kreisen überlassene Ausschmückung diesen Charakter trotz der imposanten Weite der Mittelhalle in dieser nicht durchgeführt. Man hat sich darauf beschränkt, das im Naturton sich zeigende Sparrenwerk des frei belassenen Dachstuhls durch Festons und Laubwerk etwas festlicher zu gestalten, und im übrigen haben die acht Kreise die von der Mittelhalle nach der ihnen jeweils zugewiesenen Seitenhalle führenden Portale in der verschiedenartigsten Weise architektonisch und dekorativ behandelt. Während der am Ende der Mittelhalle untergebrachte Kreis Mittelfranken seine Abteilung durch den Einbau eines nach einem 1612 zu Ehren des Kaisers Matthias errichteten Triumphbogens nach Direktor C. Hammer's Entwurf ausgebildet hat, Oberbayern durch Prof. E. Seidl ein sehr streng im neuklassischen Stile gehaltenes Portal errichtete, hatte andererseits der Maler Ferd. Wagner in München der Niederbayerischen Abteilung ein frühgotisches Portal vorgesetzt und diesen Charakter in dem Innenraume der anstoßenden Halle wirksam weitergeführt.



Bayerische Landesausstellung in Nürnberg 1896.
Triumphthor der mittelfränk. Abteilung. (Architekt Dir. C. HAMMER.)

So verschiedenartig diese Portale, so verschiedenartig war auch das Maß von dekorativem Schmuck, das im Innern der nach dem Wiener Fischgrätensystem errichteten Seitenhallen zur Verhüllung der Wände und der meist in ihrer rohen, dem vorübergehenden Zwecke angepassten Holzkonstruktion des Satteldaches aufgewendet wurde. So verschiedenartig waren aber auch die Leistungen, welche das uns hier zunächst und eigentlich ausschließlich interessirende Kunstgewerbe aufzuweisen hatte. — Bei der naturgemäßen und oft sehr starken Lückenhaftigkeit, zumal gerade die Münchener Kunstgewerbetreibenden sich nur sehr spärlich beteiligt hatten, ist es nicht immer leicht, ein Gesamtbild zu entwerfen. Wenn wir mit der Metallindustrie beginnen, so standen vor allem gleich wie auf der Berliner Ausstellung die Schmiedeeisenarbeiten auf einer recht erfreulichen Stufe und ließen überall gesunde, dem Material angepasste Durchbildung erkennen, umsomehr, als man fast nur Bedarfsarbeiten, keinen Kraftstücken d. h. lediglich für die Ausstellung gearbeiteten Stücken begegnete. Hervorzuheben ist vor allem ein großes Parkthor im Stil Louis XIV. von A. Leibold & Sohn in Nürnberg, sowie ein mit reich geschmiedeten Blumen verziertes Thor von H. Goebel in Augsburg. Auch gute Grabkreuze, so von Jacob Kaiser in Regensburg, C. Heilmaier in Landshut, Wirtshausschilde, Rahmen, Beschläge von verschiedenen Meistern wären zu nennen und zu betonen, dass in allen Landesteilen und selbst an den kleineren Orten technisch wie sachlich gesunde Behandlung des Eisens zu finden ist.

Nächst dem Eisen ist in Kupfer- und Zinngefäßen manches tüchtige Stück ausgestellt gewesen, voran von H. Seitz Nachfolger und F. X. Kusterer in Augsburg. Die Nürnberger Firmen Loeblein und Krafft und Kainziger zeigten, ersterer in Kupfer-, letzterer in Zinngefäßen insofern gesundere Behandlung der Stücke, als sie sich von der zu reichen Ornamentirung und teilweise zu feinen Reliefirung lossagten. Was L. A. Riedinger in Augsburg ferner an Beleuchtungskörpern leistet, hat er ja längst und erst wieder an den Lichtkronen des Reichstagsgebäudes gezeigt, dass man sich auf Nennung seines Namens ebenso beschränken darf, wie bei den übrigen meist figürlichen Bronzearbeiten von Chr. Lenz in Nürnberg und Fritz von Miller in München.

Dass unsere Edelmetallarbeiten jetzt wieder die Höhe der alten erreicht haben, ist ja wohl anerkannt, wenn auch die Nachahmung alter Formen noch sehr im

Schwunge ist und nur selten Versuche neuer Formgebung auftreten. Was die Münchener Gold- und Silberschmiede leisten, ist so bekannt, dass das Fehlen der meisten derselben auf der Nürnberger Ausstellung das Bild nicht falsch erscheinen lässt. Von den Firmen, die ausstellten, sind Wollenweber und Karl Rothmüller ihrer hervorragenden Ausstellungsstücke wegen zu nennen. — In der Behandlung des Schmuckes wiegt noch immer ein bis zu einem gewissen Grade brutales Protzen durch Häufung zahlreicher Steine mit nebensächlicher Behandlung der Fassung vor, doch hatte Rothmüller in München manch anziehendes und eigenartig behandeltes Stück ausgestellt. Sonst war ein Abweichen vom ausgetretenen Pfade kaum zu merken.



Bayerische Landesausstellung in Nürnberg 1896.
Portal der Niederbayerischen Kreisabteilung. (Entwurf: Ferd. Wagner in Passau.)
Photogr. Aufnahme von Rud. Albrecht-Nürnberg.

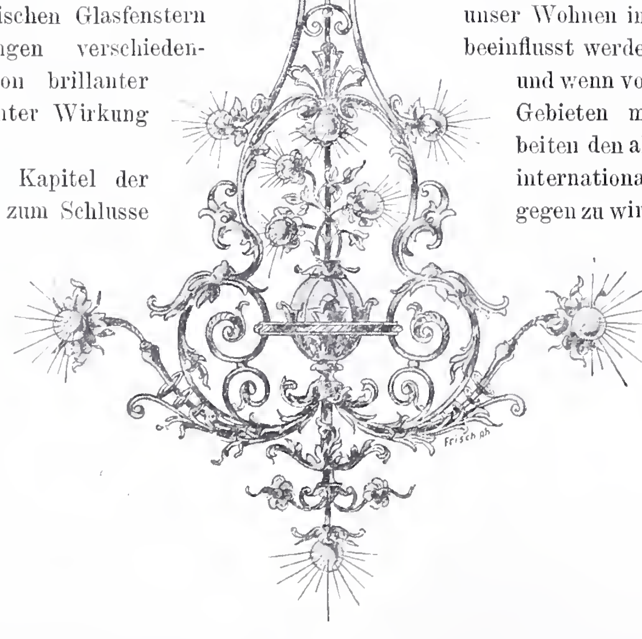
Auch auf dem Gebiete der Lederbehandlung und speciell der Buchbinderarbeiten war wenig neues und hervorragendes, die Arbeiten von F. X. Weinzierl in München etwa ausgenommen, zu bemerken, wobei nicht unerwähnt bleiben mag, dass die Schreibwarenfabrik von Zucker & Co. in Erlangen, welche auf maschinellem Wege hergestellte Arbeiten zur Ausstellung brachte, mit diesen Arbeiten bewies, dass sie die solchen Arbeiten künstlerisch gestellten Grenzen sehr wohl zu beachten versteht. Interessant ist es festzustellen, dass auch auf

der Berliner Gewerbeausstellung die in das Gebiet der Maschinenarbeit fallenden Lederarbeiten fast durchweg gesunde, dem Leder und seiner Verwendung angepasste Bahnen eingeschlagen hatten. Die Tapetenindustrie war gar nicht vertreten, um so bedeutender und wohl in ihren Leistungen einzig dastehend hatte die bekannte Aschaffenburger Buntpapierfabrik ausgestellt. An Stickereien hatten eigentlich nur die Schulen und Private gute Arbeiten gebracht; bei den rein gewerblichen Leistungen waren nur einige Weißstickereien und Spitzen hervorzuheben.

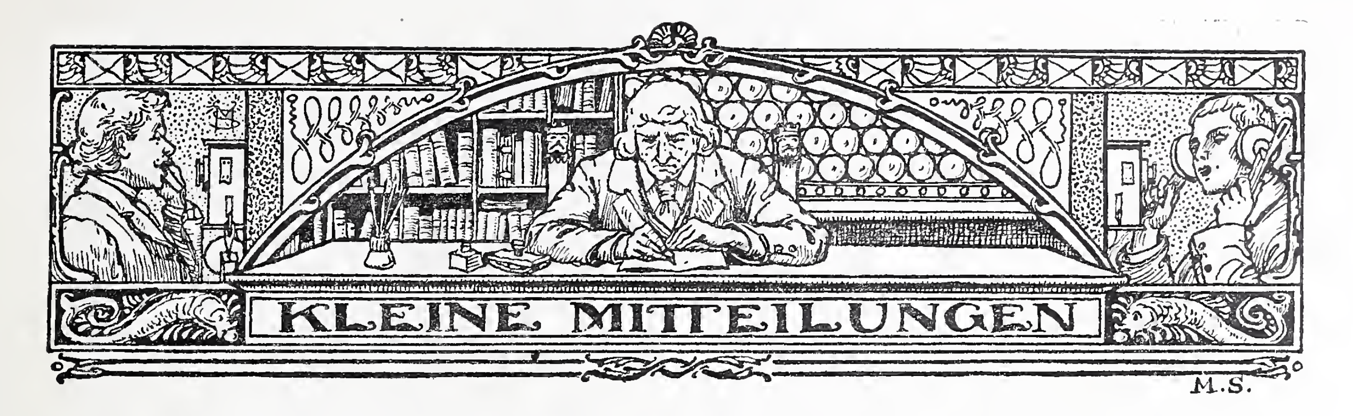
Während auf keramischem Gebiete die Ofenindustrie ihre besten Leistungen überall da zu verzeichnen hat, wo sie an alte Vorbilder anknüpft, zeigte namentlich die zu neuem Leben erwachte Nymphenburger Porzellanfabrik gute Ansätze namentlich in der Farbengebung sich von den alten Vorbildern loszulösen, welche Beobachtung man auch bei den anderen Fabriken machen konnte. Die Glasindustrie, deren geschicktes dekoratives Arrangement schon an anderer Stelle erwähnt wurde, hatte durch die von Steigerwald, Poschinger und der Theresienthaler Hütte ausgestellten Gläser und Glaslüster bewiesen, dass sie sich mit Erfolg bemüht, durch neue Formen, neue Techniken oder doch geschickte Zusammenstellung der verschiedensten Techniken dem Glas immer neue Reize abzugewinnen. Auch auf dem Gebiete der Glasmalerei, auf dem natürlich die Münchener Firmen wie Bouché, F. X. Zettler, Mayer'sche Hofkunstanstalt, C. Ule und andere voranstehen, wären neue Versuche von Bouché und insbesondere C. Ule zu nennen, ähnlich den englisch-amerikanischen Glasfenstern durch einfache Bleifassungen verschiedenfarbiger Gläser Bilder von brillanter Leuchtkraft und interessanter Wirkung zu erzielen.

Das wohl wichtigste Kapitel der Zimmereinrichtungen wäre zum Schlusse einer eingehenderen Betrachtung auch der Einzelleistungen wert, wenn nicht der zur Besprechung verfügbare Raum Beschränkung auferlegte. Obwohl in fast allen Stilarten für die Nürnberger Ausstellung gearbeitet wurde, konnte man doch trotz der sich jetzt oft sehr breit machenden Sucht nach Absonderlichem, nach „ganz Neuem", allzu starke Auswüchse kaum verzeichnen. Das gotische Jagdzimmer von C. Wild in Regensburg, gotische Möbel von anderen wie L. Vogt in Memmingen, der in Eichenholz ausgeführte Erker von Frick in Pappenheim, eine Bibliothekeinrichtung von A. Schoyerer in Cham, ein Louis XVI.-Salon von J. A. Eyßer in Bayreuth und andere dürfen als bedeutende Leistungen hervorgehoben werden. Die meisten Arbeiten waren frei von der neuerdings leider oft so übertriebenen Anlehnung an die englisch-amerikanische Modethorheit.

Offenbar hat auch das kaufende Publikum bei uns noch nicht ganz verlernt, seinen Geschmack mit seinen wirklichen Bedürfnissen in Einklang zu bringen und ihn nicht nach dem zu richten, was ihm gerade als das Neueste und dasjenige gepriesen wird, wodurch man seinen Geschmack als auf der Höhe der neuesten Ausgrabungen stehend dokumentiren zu können glaubt. — Allerdings muss man auch feststellen, dass man mehr als auf der Berliner Ausstellung das Festkleben an allzu schweren, mehr architektonischen Renaissanceformen bemerken musste, aber hier wie dort sind die Bestrebungen deutlich zu sehen, sich größerer Einfachheit zu befleißigen, in gesunder Weise konstruktiv vorzugehen und die Konstruktion nicht durch allzuviel Schnitzerei und Architekturformen überwuchern zu lassen. Wenn der englisch-amerikanische Einfluss lediglich hierin gute Früchte zeitigt, so kann man nur mit ihm zufrieden sein. Wenn ferner unsere überlieferten Formen in diesem Sinne geläutert zur Verwendung kommen, und wenn die Möbelindustrie unseren heutigen Bedürfnissen, die ja durch unser Wohnen in Mietswohnungen wesentlich beeinflusst werden, gerecht zu werden sucht, und wenn vor allem auch auf allen anderen Gebieten man durch zielbewusstes Arbeiten den allen Charakter verwischenden internationalen Bestrebungen kräftig entgegen zu wirken in der Lage sein wird, dann wird auch unser heimisches Kunstgewerbe seine frühere Stellung wieder erobern können. Dass überall im Reiche gute Ansätze dazu vorhanden sind, die allerdings kräftiger Unterstützung bedürfen, das hat trotz aller Lückenhaftigkeit und trotz aller Fehler nicht nur die Berliner, sondern auch die Bayerische Landesausstellung in Nürnberg gezeigt. H.—



Kronleuchter für elektr. Licht, entworfen von ALFRED SCHUBERT, Architekt u. Lehrer a. d. Kgl. Baugewerbeschule in Höxter a. W.





Berlin. *Verein für deutsches Kunstgewerbe.* Am Mittwoch den 14. Oktober hielt Herr Architekt Karl Hoffacker vor zahlreichen Besuchern einen Vortrag über: „Ausstellungen und Ausstellungstechnik“. Redner gab zunächst einen kurzen Rückblick über die Entwicklung unseres Ausstellungswesens, indem er ausführte, dass schon am Ende des vorigen Jahrhunderts durch die Amerikanische sowie durch die Französische Republik Ausstellungen gewerblicher und landwirtschaftlicher Erzeugnisse veranstaltet worden sind. Unser heutiges Ausstellungswesen hat jedoch seinen Anfang erst in der im Jahre 1851 in London abgehaltenen Ersten internationalen Weltausstellung, auf deren Erfolg hin in den letzten 40 Jahren eine ganze Reihe weiterer Ausstellungen folgten. Der Vortragende verglich dann die Zunahme der Größenverhältnisse der Ausstellungen, welche seit London 1851 mit 93000 qm bis Chicago 1893 auf 880000 qm bebaute Fläche angewachsen sind. Nach einer flüchtigen Besprechung der Größenverhältnisse der Berliner Gewerbeausstellung führte Herr Hoffacker an einer Anzahl von Plänen der verschiedenen Ausstellungen, sowie durch Skizzen die verschiedenen Systeme der Anordnung der Gebäude vor, erläuterte eingehend deren Vorzüge und Nachteile und kam dann auf die Pläne für die im Jahre 1900 in Paris stattfindende Weltausstellung zu sprechen, deren Lage dieselbe sein wird, wie die der vorigen Ausstellung, deren Ausdehnung aber durch Hinzunahme der Champs Elysées um fast ein Drittel vergrößert wird und sich bis zum Konkordienplatz erstrecken soll. Von diesem ganzen Terrain nimmt Frankreich 60 Procent für sich in Anspruch, so dass für die übrigen Staaten nur 40 Procent des Raumes zur Verfügung stehen. Da die Ausstellungsgegenstände in einzelne Gruppen eingeteilt werden, in denen die Staaten nebeneinander auszustellen haben, so dürfte hierdurch eine große Repräsentation der Einzelstaaten unmöglich gemacht werden. Der äußerst interessante Vortrag schloss mit einer kurzen Besprechung der internen Einteilung, in welcher die Fragen der Gruppirung, der gemeinsamen Schränke, der Katalogisirung, Kistenmagazine, Verpackung, der natürlichen und künstlichen Beleuchtung u. s. w. als äußerst wichtige bezeichnet wurden, denen bei künftigen Ausstellungen eine bei weitem größere Aufmerksamkeit zu widmen sei, als dies bisher geschehen. — In der Sitzung vom 28. Oktober sprach Herr Direktor Dr. P. Jessen: „Über echte und falsche Kunstindustrie auf der Berliner Gewerbeausstellung“. Auf der Ausstellung habe der Umfang und die Arbeitsleistung der Berliner Kunstindustrie gerechtes Aufsehen erregt. Es sei ein verbreitetes Vorurteil, dass die maschinell oder in größeren Mengen hergestellten Waren nicht ihrer Natur nach künstlerisch vollwertig anzusehen seien. Dies Vorurteil komme nur daher, dass unsere Kunstindustrie, beeinflusst von den Ansprüchen der Mode, der Konkurrenz und des Publikums, sich vielfach als einziges Ziel die Nachahmung der kunstgewerblichen Handarbeit vorgesetzt habe. Es könne aber auch die Industrie mit ihrer Maschinenarbeit vollendete Kunstwerke liefern, wenn sie die Bedingungen ihrer Technik und die des billigeren Materials berücksichtige und hieraus einen eigenen Stil kunstindustrieller Arbeit entwickle. So sei beispielsweise auf der Ausstellung die Lederindustrie in Erkenntnis dieser Grundsätze höchst erfreulich vorgegangen, indem sie ihr edles Rohmaterial in gesunden Färbungen und guter Ausführung mit maßvollem Zierat rein zur Geltung brachte. Es sei anzustreben, dass überall die billigere Ware nicht nach dem Schein der Handarbeit strebe, die sich doch nicht befriedigend nachahmen lasse, sondern die maschinellen Verfahren, z. B. beim Metall das Pressen, Schleifen und Poliren u. a. m. an breiten oder glatten Formen zu gediegener Wirkung benutze. Für fast alle Gruppen ließen sich diese Gedanken durchführen, wenn die Industrie und namentlich auch die Käufer ihnen Rechnung trügen. Dann werde auch die Massenarbeit sich künstlerisch immer höhere Achtung erringen. Ausgestellt waren einige Knüpfteppiche der Crefelder Firma Joh. Kneusels & Co., die neben der Feinheit resp. Dichte der Noppen, 85—100000 auf 1 qm, besonderes Interesse wegen ihrer eigenartigen Musterung verdienten. Es ist bei diesen Mustern der Versuch gemacht, naturalistische Pflanzenformen in der Anordnung der orientalischen Teppiche zu verwenden, um die Teppiche mehr in Einklang zu bringen mit der sonstigen modernen Innendekoration, in der das Pflanzenmotiv in mehr naturalistischer Form wieder reichlich Boden erobert hat.

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* Die Sitzung vom 21. Oktober, die erste im Wintersemester, war gut besucht und trug den Charakter eines Vortragsabends verbunden mit Ausstellung. Nachdem der 1. Vorsitzende in warmen Worten des großartigen Verdienstes des Stadtältesten Herrn von Korn um das Kunstgewerbe gedacht, gab Herr Kunsttischlermeister Martin Kimbel in längerer freier Rede ein interessantes Bild der verschiedenen von ihm besuchten Ausstellungen des Sommers, dabei lehrreiche Vergleiche ziehend. Der Redner ging außerdem gelegentlich eines von Budapest aus gemachten Abstechers nach den österreichischen Kronländern näher auf die Kunst- und Hausindustrie dieser Länder ein. Im Saale waren eine große Anzahl Photographieen der verschiedenen Ausstellungen ausgelegt, desgleichen lagen, auf Tischen ausgebreitet, schöne Leinenstickereien bosnischen und serbischen Ursprungs, sowie bemaltes Geschirr und

Tauschirarbeiten, zur Besichtigung aus. Diese Gegenstände stammten aus dem Besitz des Herrn 1. Vorsitzenden Maler H. Rumsch. *G. SCH.*

Dresden. *Kunstgewerbeverein.* Gleichwie Berlin und München hat auch der Dresdener Kunstgewerbeverein und zwar dieses Jahr zum ersten Mal ein Adressbuch herausgegeben, das in vornehmstem Gewande erscheint. Die Zeichnung zum Umschlage rührt von Woldemar Müller in Dresden her, während die Kopfleisten zu dem nach Berufsarten geordneten Mitgliederverzeichnisse von A. Nöther entworfen sind. Durch die Beigabe von 4 Illustrationen, Entwurf zu einem Schreibtische von Hofrat Professor C. Graff, dem Vorsitzenden des Vereins, einer Heliogravüre nach einer Bronzestatuette von Professor Harald Richter, Schriftführer des Vereins, Entwurf zu einem Fächer von Woldemar Müller, Lehrer an der Kunstgewerbeschule, und der Lichtdruckabbildung einer Vase von der königl. Porzellanmanufaktur in Meißen erhält das Adressbuch weiteren bedeutungsvollen Schmuck. Nach den dem Adressbuche beigegebenen Mitteilungen aus der Verwaltungsperiode 1893, 1894, 1895 zählte der Dresdener Verein am 1. Juli 1896 371 Mitglieder gegen 287 am 1. Januar 1894, ist somit in erfreulichem Wachstum begriffen. An Stipendien hat er an würdige und mittellose Tages- und Abendschüler der Kunstgewerbeschule in den 3 Jahren 1893, 1894 und 1895 zusammen 2303 M. verteilt. Über die im Vereine gehaltenen Vorträge und die daran geknüpften Fachausstellungen ist bereits früher im einzelnen im Kunstgewerbeblatte berichtet worden, so dass nur noch die Beteiligung von 63 Vereinsmitgliedern an der Kollektivausstellung des Vereins auf der diesjährigen Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in Dresden hervorzuheben bleibt.

Hamburg. *Kunstgewerbeverein.* Der Verein hielt am 6. Oktober seine erste ordentliche Sitzung nach den Ferien ab unter dem Vorsitze des Herrn Baurat Semper. Dem Bericht des Hamburgischen Korrespondenten entnehmen wir über die Sitzung folgendes: Nach geschäftlichen Mitteilungen und Neuwahl des Festausschusses beschloss der Verein, 300 M. der im folgenden Jahre in Hamburg stattfindenden Internationalen Gartenbau-Ausstellung für einen noch näher zu bestimmenden Preis zur Verfügung zu stellen. Sodann hielt Herr Direktor Dr. P. Jessen aus Berlin einen Vortrag über: „Die dekorative Malerei am Ende des XIX. Jahrhunderts“. Die dekorative Malerei, führte der Redner aus, sei eine solche, die nicht Staffeleibilder schaffe, sondern für einen ganz bestimmten Raum gedacht sei. Die malerische Dekoration solle Freiheit im Raum schaffen. Nach einem kunstgeschichtlichen Rückblick auf die Thätigkeit älterer, berühmter Maler, deren Arbeiten er teils zu wenig Übereinstimmung mit den vorhandenen architektonischen Verhältnissen, teils zu wenig Selbständigkeit zum Vorwurf macht, geht der Vortragende zu den neueren Kunstleistungen dieser Art über und gedenkt der Verdienste, die sich die unter Piloty's Führung herangebildete Schule einer Münchener Malerklasse durch die reiche ornamentale Ausschmückung der Wohnhäuser erworben habe. Er warnt jedoch vor den namentlich in den achtziger Jahren üblichen Nachahmungen älterer französischer und deutscher Meister; nur wer die Motive aus erster Hand, also mitten aus dem Leben schöpft, schaffe echte Kunstwerke. Noch heute schafft die Architektur größtenteils ohne Rücksicht auf den Maler, so dass dieser bestrebt sein muss, die architektonischen Grundlagen zweckmäßig zu benutzen. Die dekorative Malerei soll nicht bemalen, sondern sie soll die Hauptteile der Gebäude durch Malerei hervorheben. Die Figur im Raum ist in Ton und Umriss zu vereinfachen; darin trafen die Alten in ihrer Freskotechnik das richtige. In Paris, das für die innere Ausschmückung seiner Staats- und städtischen Gebäude, wie Kirchen, Universität, große Oper, Hotel de Ville u. a., große Summen aufwendet und die ersten Kräfte heranzieht, ist die dekorative Malerei am weitesten ausgebildet. Unter den Malern nimmt Puvis de Chavannes die erste Stelle ein. In Deutschland sind bis jetzt noch keine Anfänge gemacht, das moderne Leben in großen, monumentalen Dekorationen darzustellen; es stehen hier dieser dekorativen Malerei somit noch große Aufgaben bevor. Eine große Zahl Abbildungen monumentaler und dekorativer Malereien aus Deutschland, Frankreich und England wurden von dem Redner besprochen, und derselbe erntete für seinen interessanten, hier nur gekürzt wiedergegebenen Vortrag allseitigen Beifall. — Herr Dr. F. Deneken sprach sodann über Scherrebeker Bilderwebereien. Seit Februar dieses Jahres ist in dem nordschleswigschen Dorfe Scherrebek eine Webschule eröffnet worden, in der gobelinartige Gewebe nach Entwürfen von Otto Eckmann und Alfred Mohrbutter ausgeführt werden. Nach einer Schilderung dieser eigenartigen Technik zeigte der Redner einzelne hübsche Proben, deren lebhafte, einfache und ansprechende Farbenzusammenstellung allgemeine Anerkennung fand. Es wäre wünschenswert, dass diese reizenden, als Vorhänge, Möbelpolster und Wandteppiche ausgeführten Webereien immer mehr als Zimmerschmuck in Gebrauch kämen. — Zum Schluss machte Herr Direktor Dr. Brinckmann auf die originellen Entwürfe für Kunstverglasungen von dem z. Z. in Paris weilenden Mitgliede, Herrn Maler H. Christiansen aufmerksam. Der Maler verzichtet auf eine Kabinett-Glasmalerei und giebt in seinen Entwürfen für Glasmosaik das Charakteristische ganz konzentrirt, und was besonders anerkennenswert, im Einverständnis mit der Technik wieder. — Herr K. Engelbrecht stellte verschiedene Entwürfe und Werkzeichnungen zu farbigen Kunstverglasungen aus, die ohne Anwendung von Malerei ausgeführt sind. Die eigenartige Wirkung der dazu verwendeten amerikanischen Gläser wurde den Mitgliedern an einigen vortrefflich ausgeführten Arbeiten vorgeführt.

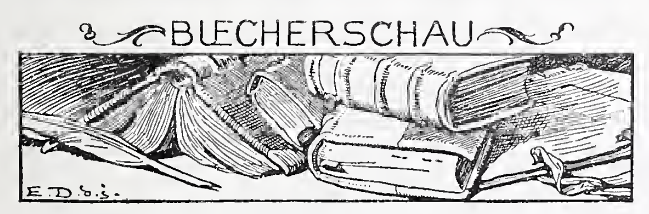
Magdeburg. *Der Kunstgewerbeverein* hielt am 16. Oktober eine stark besuchte Generalversammlung ab, auf deren Tagesordnung als erster Punkt die Frage nach der zukünftigen Stellung der Vereinssammlungen zum städtischen Museum stand. Nach einer Begrüßung der Mitglieder durch den ersten Vorsitzenden, Stadtrat Duvigneau, fanden zunächst einige irrige Ansichten, die unlängst in einer Stadtverordnetensitzung zum Ausdruck gekommen waren, Richtigstellung; sodann wurde der einstimmige Beschluss gefasst, die kunstgewerblichen Sammlungen des Vereins, die nach der Versicherungspolice einen Wert von 40000 M. repräsentiren, der Stadt Magdeburg zu schenken. Es wurde darauf hingewiesen, dass durch diesen Schenkungsakt die langjährigen Absichten des Kunstgewerbevereins erfüllt würden, da der Verein nur im Interesse der Stadt und in dem ausdrücklichen Wunsche gesammelt habe, dereinst seine Pionierthätigkeit einem städtischen Museum zur Verfügung zu stellen. — Punkt 2 der Tagesordnung betraf die Entlastung des Vereinsschatzmeisters, H. Heimster jun., die nach der Verlesung des Berichtes der Revisoren zugleich mit dem Danke des Vereins durch Erheben von den Sitzen ausgesprochen wurde. — Sodann berichteten Stadtrat Duvigneau und Dr. Volbehr über eine Reihe von Ausstellungen dieses Jahres, die sie besichtigt hatten, zumal über die Ausstellungen in Genf, Stuttgart, Nürnberg und Kiel unter besonderer Berücksichtigung der finanziellen Ergebnisse der einzelnen Ausstellungen und der Gründe für die Verschiedenheit der materiellen Erfolge.

Gegen 11 Uhr schloss Stadtrat Duvigneau die Generalversammlung. (Magdeburger Zeitung.)



Breslau. *Kunstgewerbeverein.* In zwei Sälen des Breslauer Provinzialmuseums für bildende Künste wurde im Oktober eine Ausstellung von Hand-Stickereien verschiedener Kulturstaaten aus vorwiegend schlesischem Privatbesitz veranstaltet. Sie ist von Herrn Kunsttischlermeister M. Kimbel im Verein mit Fräulein G. Daubert arrangirt worden. Aus dem reichen Material, was vorlag, ist mit vielem Verständnis Auswahl getroffen und es sind wirklich wahre Meisterwerke der Handstickerei in dieser einzig dastehenden Sammlung vertreten. Es haben sich an der Ausstellung eine Anzahl schlesischer Damen aus besten Kreisen beteiligt. Den Löwenanteil jedoch haben dazu beigetragen: Fräulein G. Daubert, Herr M. Kimbel, Mitglieder des Vereins, dann Herr Dr. Grempler, Prof. Kühn, der Altertumsverein und Frauenbildungsverein. Namentlich die Kollektion Kimbel beansprucht hohe Beachtung. Dieselbe weist ungarische Bauernstickereien auf Leinen aus den verschiedensten Komitaten inkl. Bulgarien und Rumänien auf, dann Lederstickereien bosnischen und österreichischen Ursprungs, sowie reiche japanische, chinesische und indische Seidenstickereien. Einesteils ist die hier zusammengestellte Sammlung jener Arbeit gewidmet, welche man mit Recht verziertes Tischzeug für den praktischen Gebrauch nennen könnte, während andererseits der bezaubernde Anblick von „Stickereigemälden" aus dem Tierleben und der Pflanzenwelt Auge und Sinn erfreut. Die Aufgabe, welche sich der Verein bei dieser Ausstellung stellte, ist die, das Publikum auf Verirrungen moderner Art aufmerksam zu machen und hauptsächlich in der Wahl der Objekte sich mehr dem Verständnis für wahre Schönheit anzupassen. Die Ausstellung war aber auch insofern interessant, als sie ein Bild heimischer früherer und moderner Haus- und Familienkunst gab.

BÜCHERSCHAU



Katechismus der Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwicklung und charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. Von *F. Kanitz.* Fünfte verbesserte Auflage. Mit 131 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1896.

Schon die ungleiche Verteilung des Stoffes zeigt, dass der Verfasser der Aufgabe, die er sich gestellt, nicht gewachsen war. Fast $^7/_8$ des Buches ist der Ornamentik des Altertums und Mittelalters gewidmet, das letzte Achtel entfällt auf die Folgezeit. Sodann enthält der Text zahlreiche Mängel. Wenn auch an ein derartiges populär gehaltenes Werk nicht der Maßstab wissenschaftlicher Kritik angelegt werden darf, so kann man doch wenigstens verlangen, dass gröbere Irrtümer vermieden werden. Und solche begegnen uns auf Schritt und Tritt. So wird, um nur einige aufs Geratewohl herauszugreifen, als wichtigstes Material, in dem die schönsten Werke gotischer Kleinkunst ausgeführt seien, die Bronze genannt, die Fabrikation der Majoliken auf die Insel Majorka verlegt, die doch höchstens als Zwischenstation für den Majolikahandel zwischen Spanien und Italien angesprochen werden kann, und behauptet, die „Majolikafabrikation in der Technik della Robbia's habe besonders in den Niederlanden liebevolle Aufnahme gefunden", womit nach dem Zusammenhange die Delfter Fayencen gemeint zu sein scheinen. Auch die Abbildungen sind für einen Katechismus der Ornamentik zum Teil ungenügend. Die wiederholte Auflage des Buches beweist stets die Notwendigkeit eines derartigen Leitfadens und legt den Wunsch nahe, dass eine geeignete Kraft diesem Bedürfnisse, vielleicht ohne gerade die Form des Frage- und Antwortspieles zu wählen, abhelfen möge. *Bg.*

Der niederrheinische Rund- und Hohlschnitt, in alten und neuen Mustern bearbeitet und für das Gebiet der Liebhaberkünste, sowie für Holzschnitzer, Schreiner und Drechsler herausgegeben von *Otto Schulze,* Architekt, Assistent des Kunstgewerbemuseums und *Jean Dahmann,* Holzbildhauer zu Köln a. Rh. Kommissions-Verlag von K. F. Koehler, Leipzig. — Heft 2, Preis 3 M. (S. Besprechung von Heft 1, S. 146, Jahrgang VII.)

Dass die Technik des Rund- und Hohlschnittes mehr wie jede andere der hauptsächlich von Dilettanten aufgegriffenen Techniken der Holzverzierung sich eignet, neben der Verzierung der Füllungen auch bei der Verzierung und Gliederung des Rahmenwerkes Anwendung zu finden, das beweisen die Verfasser durch die in diesem zweiten Hefte gegebenen Vorlagen, insbesondere durch die Darstellung ausgeführter Gegenstände in natürlicher Größe. Diese Hefte geben nicht nur für Liebhaber, sondern auch für die Werkstatt überaus brauchbare Muster und Anregung für sachlich richtige und dabei einfache Verzierung aller Arten von Möbeln.

Altdeutsche und gotische Zimmermöbel zur Ausstattung von neun Gemächern, herausgegeben und entworfen von *Max Graef,* Architekt für Innenräume in Erfurt. 24 Foliotafeln. Preis 7,50 M. Verlag von Bernhard Friedrich Voigt, Weimar 1895. Ferner von demselben Verfasser und im gleichen Verlage 1896 erschienen: *Geschnitzte Möbel,* reich und einfacher dargestellt an allen dazu geeigneten großen und kleinen Gegenständen etc. In Renaissancegebilden für Plastik, Hoch- und Flachrelief. Reichhaltiges Musterbuch für Bildhauer, 30 Tafeln in Folio etc. Preis 9 M.

Es ist uns nicht verständlich, warum der Verfasser mit so viel Fleiß mit seinen Entwürfen sich bemüht, uns Stillosigkeit wieder vorzuführen, welche wir längst so weit überwunden glaubten, dass man nicht erst jetzt noch ein Vorlagenwerk damit füllen und in den Werkstätten Unheil anrichten sollte. Warum die „antiken" Buffets in Eichenholz mit den geschnitzten realistisch behandelten Hunde-, Eber- und Fuchsköpfen, mit den Hochrelief-Stillleben von Früchten, Rebhühnern, Fischen und allen sonstigen kulinarischen Genüssen, die Bücherschränke mit den geschnitzten Eulen, Büchern, Globen in den Füllungen, die Kartuschen und Wappen mit den unglaublichen Helmen und Helmzieren kein Ende nehmen wollen und uns noch 1896 als Vorbilder aufgetischt werden! Das ist alles, was wir über diese beiden Vorlagenwerke sagen wollen, da es sich kaum verlohnt, auf den Inhalt sonst noch näher einzugehen.

Vorlagen für Pferdekonstruktionszeichen von *Louis Braun*, Schlachtenmaler und Professor in München. 44 Konstruktionsblätter mit begleitendem Text nebst 4 Photochrom-Reproduktionen nach Öl-Originalen des Herrn Verfassers. 1. Liefg. Preis 3 M. Vollständig in 6 Lieferungen, davon 4 Hefte mit je einer farbigen Tafel à 3 M. und 2 Hefte ohne farbige Tafeln à 2 M. Zürich, Art. Institut Orell Füssli, Verlag.

Der rühmlichst bekannte Kriegsmaler, der das Pferd so eingehend wie kaum ein anderer studirt hat, will in vorliegendem Unterrichtswerk das Resultat seiner Studien allen, für welche das Studium des Pferdes von Interesse ist, bekannt geben und demgemäß nach seiner Methode das Konstruiren des Pferdes in jeder Verkürzung und Stellung auf die einfachste Art rasch und leicht fasslich für Jedermann zugänglich machen. Die Darstellung der Konstruktionsfiguren wie der Pferdegestalten ist eine treffliche und die beigegebenen Farbdrucktafeln vorzüglich ausgeführt. Wenn auch das ganze hier behandelte Thema etwas mehr abseits vom Wege für den Leserkreis unseres Blattes zu liegen scheint, so ist doch für Maler und Bildhauer wie alle, welche das Pferd in den Bereich ihrer Darstellungskunst ziehen, die originelle Art des Verfassers, das Verständnis für die Konstruktion des Pferdes in jeder Stellung und Verkürzung zu erleichtern, so lehrreich, dass wir auf das Werkchen aufmerksam zu machen nicht unterlassen wollen.

Kunst-Stil-Unterscheidung. Kurzgefasste Vorführung der augenfälligsten Kennzeichen aller wichtigen Stilarten vom ägyptischen Stile bis zur Gegenwart. Mit 200 Illustrationen für Laien, Kunstfreunde, Schüler und Gewerbsleute, verfasst von *Hans Sebast. Schmid.* (2. Aufl.) Verlag von Hermann Lukaschik. G. Franz'sche Hofbuchhandlung, München 1896.

In knapper, klarer Form werden in dem Büchlein für weiteste Kreise die wesentlichen Merkmale der verschiedenen Stilphasen dargelegt. Die meisterhafte Beschränkung des Stoffes verbindet sich mit einer durchgängig korrekten Würdigung der kulturhistorischen Gesichtspunkte und einer durch den Zweck des Werkchens gebotenen dogmatischen Darstellung des Thatsächlichen. Um so mehr ist es zu bedauern, dass diesen Vorzügen die beigegebenen Abbildungen nicht gerecht werden. Die rohen, allerdings nicht charakteristischen Zeichnungen sind auf den engsten Raum zusammengepresst — ich zähle auf Tafel IX 50 Figuren. Die so verwirrende Zusammendrängung hebt den Nutzen des klaren, anschaulichen Textes fast wieder auf. Vielleicht vermag der Verfasser bei einer folgenden Auflage Text und Illustration in harmonischen Einklang zu bringen. *Bg.*

Skizzen und Studien für den Aktsaal von Chr. Roth, k. Professor und Bildhauer zu München. 30 Tafeln in Lichtdruck. Vollständig in 10 Lieferungen à 2 M. Stuttgart, Paul Neff, Verlag.

Der von demselben Verfasser erschienene Plastisch-Anatom. Atlas hat sich in Künstlerkreisen schon lange Eingang verschafft, sein Aktsaal, der dem Atlas folgte, hat sich ebenfalls gleicher Anerkennung zu erfreuen, so dass die jetzt erschienenen Skizzen und Studien, welche gewissermaßen eine Ergänzung zu eben genannten Werken bilden, wohl in gleichem Maße den Beifall der Künstler und Kunstfreunde sich erwerben werden. Wer noch nicht genügende anatomische Kenntnisse besitzt, dem wird allerdings das Werk nur wenig Nutzen bringen können, wer dagegen mit solchen Kenntnissen ausgerüstet bei seinen Studien im Aktsaal das Werk als Ratgeber über die Art und Weise des Studiums bezüglich des Nackten in die Hand nimmt, der wird aus den von der Hand des Verfassers meisterhaft gegebenen Skizzen da und dort mit Erfolg sich Klarheit über die Form verschaffen, die zu sehen, d. h. anatomisch richtig zu sehen, oft nur dann ihm möglich sein wird, wenn er, wie die Studien es erleichtern sollen, sich Rechenschaft über den ganzen unter der äußeren Form liegenden Muskel- und Knochenbau zu geben im stande ist.

ZEITSCHRIFTEN.

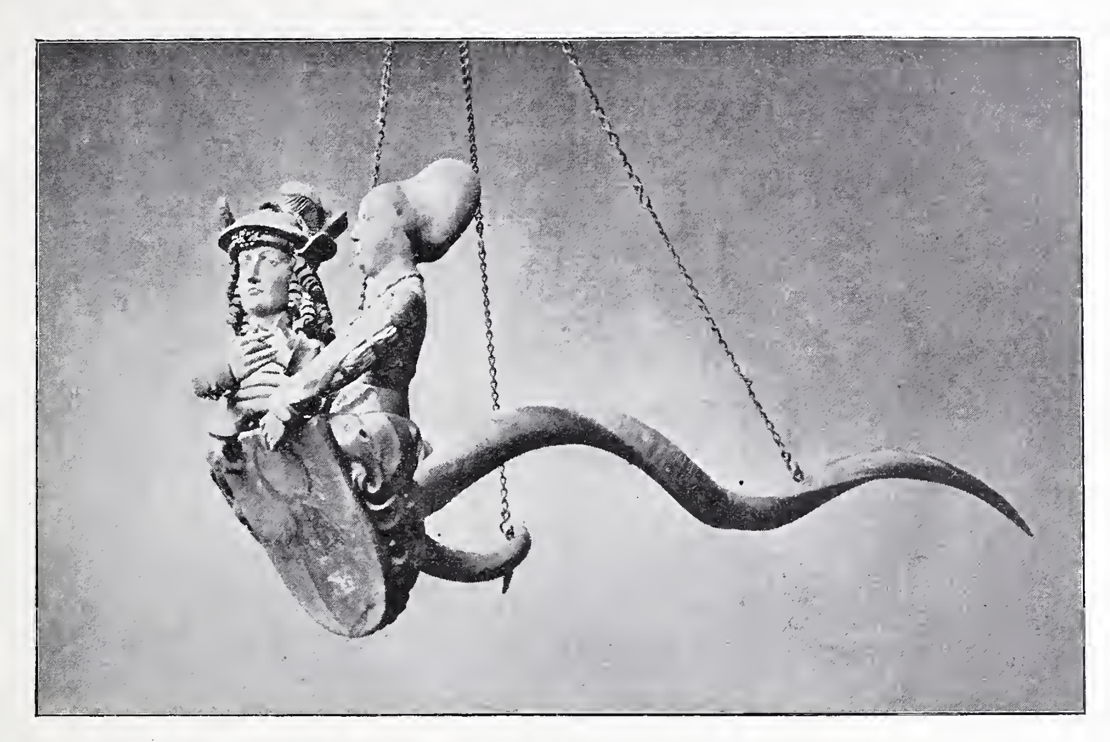
Mitteilungen der k. k. Central-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 1896. Heft 4.

Allgemeine Bemerkungen über urgeschichtliche Verhältnisse in der südlichen Hälfte Böhmens. Von H. Richlý. — Die Olmüzer Bildhauer- und Malerinnung im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag der barocken Kunst in Mähren. Von A. Müller. — Schloss Schrattenberg in Steiermark. Von Dr. A. Ilg. — Ein nord-russischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600. Von W. Milkowitz.



Schlussvignette, gezeichnet von Ed. Liesen, Berlin.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Leuchter im germanischen Museum zu Nürnberg.

DER KRONLEUCHTER.

VON *A. BRÜNING.*

II.

3. Die Gotik.



GLEICH den Gliedern einer endlosen Kette erscheint das, was des Menschen Hand im Laufe der Jahrhunderte geschaffen, dem Rückblick. Eins reiht sich an das andere in ununterbrochener Folge, stetig wechselnd. Scheint die Kette auch manchmal zerstört, scheinen von dem einen Glied zum anderen die verbindenden Teile zu fehlen, so sind doch das nur Lücken der Überlieferung, welche die vernichtende Macht der Zeit hineingerissen, und die die Wissenschaft dann nachher mit mehr oder minder Glück zu überbrücken versucht. So reizvoll es auch sein mag, diesen verwehten Pfaden der Vergangenheit nachzuspüren, weit dankbarer ist der Verfolg der Zeit, wo in der reichlichen Fülle des Erhaltenen der Übergang von der einen Stilphase in die andere offenkundig uns entgegen tritt, wo wir deutlich wahrnehmen können, wie zuerst die neuen Zierformen fast unvermerkt an einzelne Teile des Gerätes sich heranschleichen, wie sie allmählich immer mehr sich ausbreiten, bis schließlich nicht nur der äußere Schmuck, sondern auch das ganze Gerüst des Gerätes sich dem Geschmack der neuen Zeit anbequemt.

Die allmählichen Wandlungen, die der Kronleuchter vom 12.—15. Jahrhundert erfahren, lassen sich nicht mehr feststellen, ebensowenig wie bei der beschränkten Anzahl der übrig gebliebenen Stücke durchgreifende örtliche Verschiedenheiten sich beobachten lassen. Denn sind auch die aus der gotischen Zeit erhaltenen Hängeleuchter an Zahl weit reichlicher vertreten, als in den früheren Jahrhunderten, so fehlt doch aus der Frühzeit der Gotik fast jeglicher Anhaltspunkt; fast alle auf uns gekommenen Geräte entstammen erst dem 15. Jahrhundert. Unfruchtbar wäre darum der Versuch, eine geschichtliche Entwickelung der verschiedenen Formen zu geben. Möge dafür eine Nebeneinanderstellung der wichtigeren erhaltenen Kronen, die sich zu leicht von einander sich sondernden Gruppen zusammenfügen, mangelhaften Ersatz bieten.

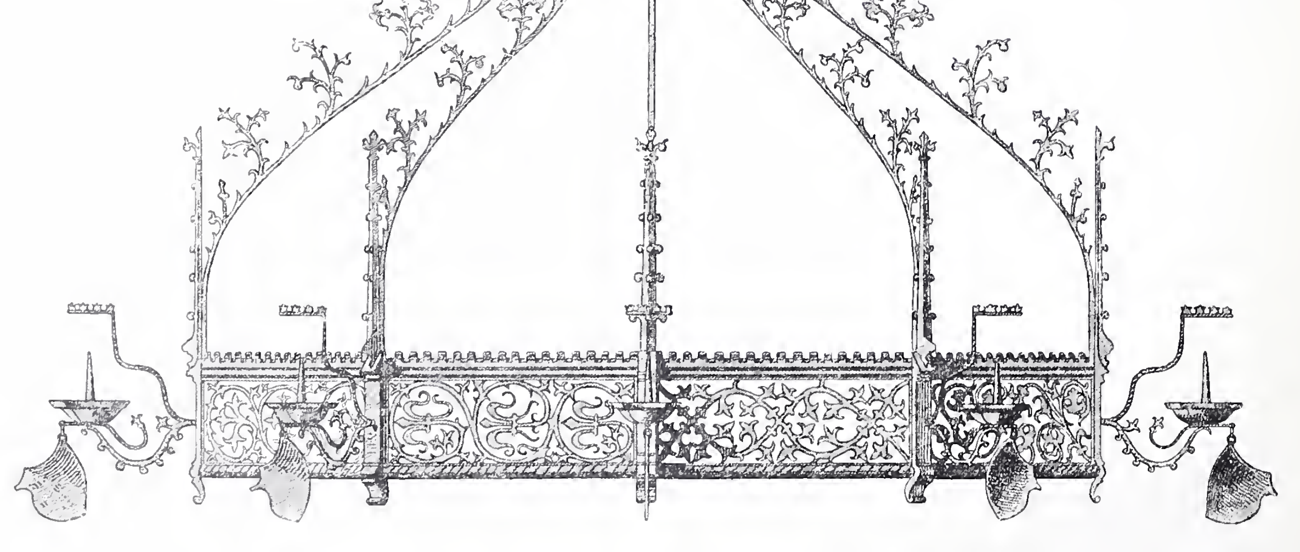
Auftraggeber und schaffende Künstler entstammten in der romanischen Periode den Kreisen der Kirche. Sie prägte den Erzeugnissen der romanischen Kunst das Siegel ihres strengen Geistes auf. Behält sie auch in der gotischen Zeit ihren Vorrang, so treten doch jetzt neben sie auch andere Kräfte auf den Schauplatz der Geschichte, vor allem ein mächtig aufblühendes Bürger-

tum mit neuen mannigfaltigen Lebensansprüchen. Mit der vielseitigeren Gestaltung der äußeren Lebensformen geht auch ein größerer Reichtum in der Ausbildung der Gerätformen Hand in Hand. Bezeichnend für den Charakter der kirchlichen Geräte dieser Zeit sind bekanntlich die Anleihen, die sie aus dem Wortschatz der Architektursprache erheben. Alle Bauglieder: Türme, Strebepfeiler, Schwibbögen, Fialen, das Maßwerk der Fenster kehren in verkleinertem Maßstabe hier wieder. Auch die Formgebung des gotischen Kirchenkronleuchters wird von solchen Elementen beeinflusst.

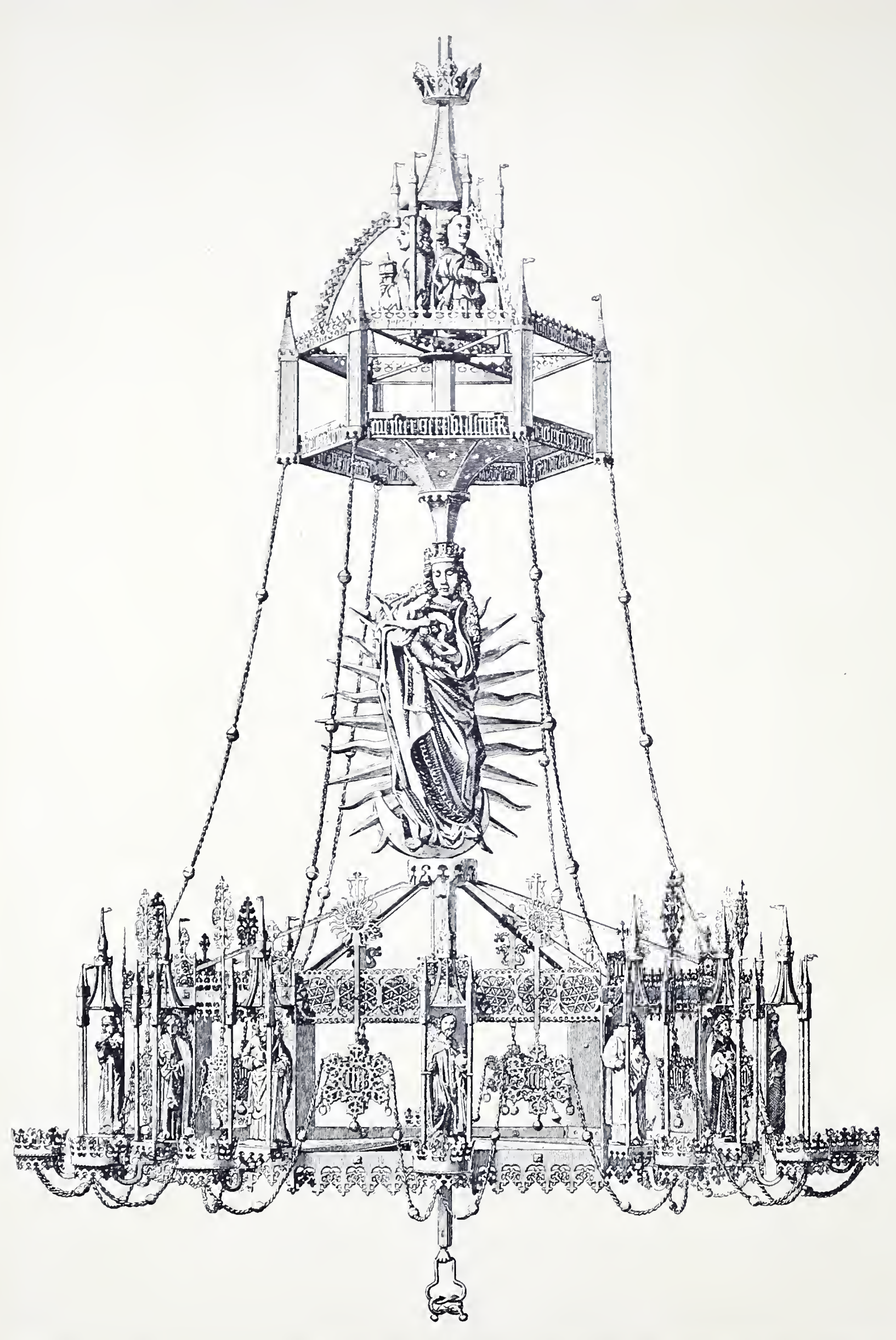
Als Material tritt neben Bronze und Messing vor allem das Schmiedeeisen auf, das ja gerade in den gotischen Schmuckteilen ihm zusagende Ausdrucksformen fand. Der Schmiedekunst verdanken wir eine große Reihe hervorragender Stücke. Auch die Thätigkeit des Bildschnitzers wird, besonders für das figürliche Beiwerk, nicht selten in Anspruch genommen.

Die Radkrone wird in der gotischen Zeit beibehalten. Doch erfährt sie nicht nur im Ornament, sondern auch im figürlichen Schmuck und in ihrem ganzen Aufbau eine mannigfaltige Umgestaltung. Am stärksten wird die äußere Erscheinungsform des Gerätes dadurch verändert, dass über dem Hauptreifen sich noch ein und mehrere sich nach oben verjüngende Nebenreifen befinden (vier besitzt der Kronleuchter im Chore des Domes zu Halberstadt), die mit dem unteren durch Ketten, Bügel oder Stangen verbunden sind und so dem ganzen Gerät ein baldachin- oder kronenartiges Aussehen verleihen. Durch die Verschiedenheit der Verbindung entsteht ein reichlicher, mannigfaltiger Wechsel der Formen, der jedem einzelnen Stücke seine besondere Persönlichkeit giebt. Auf bildlichen Schmuck wird sehr häufig verzichtet. Wo er erscheint, ist es zumeist der veränderten Anschauungswelt des damaligen kirchlichen Lebens angepasst.

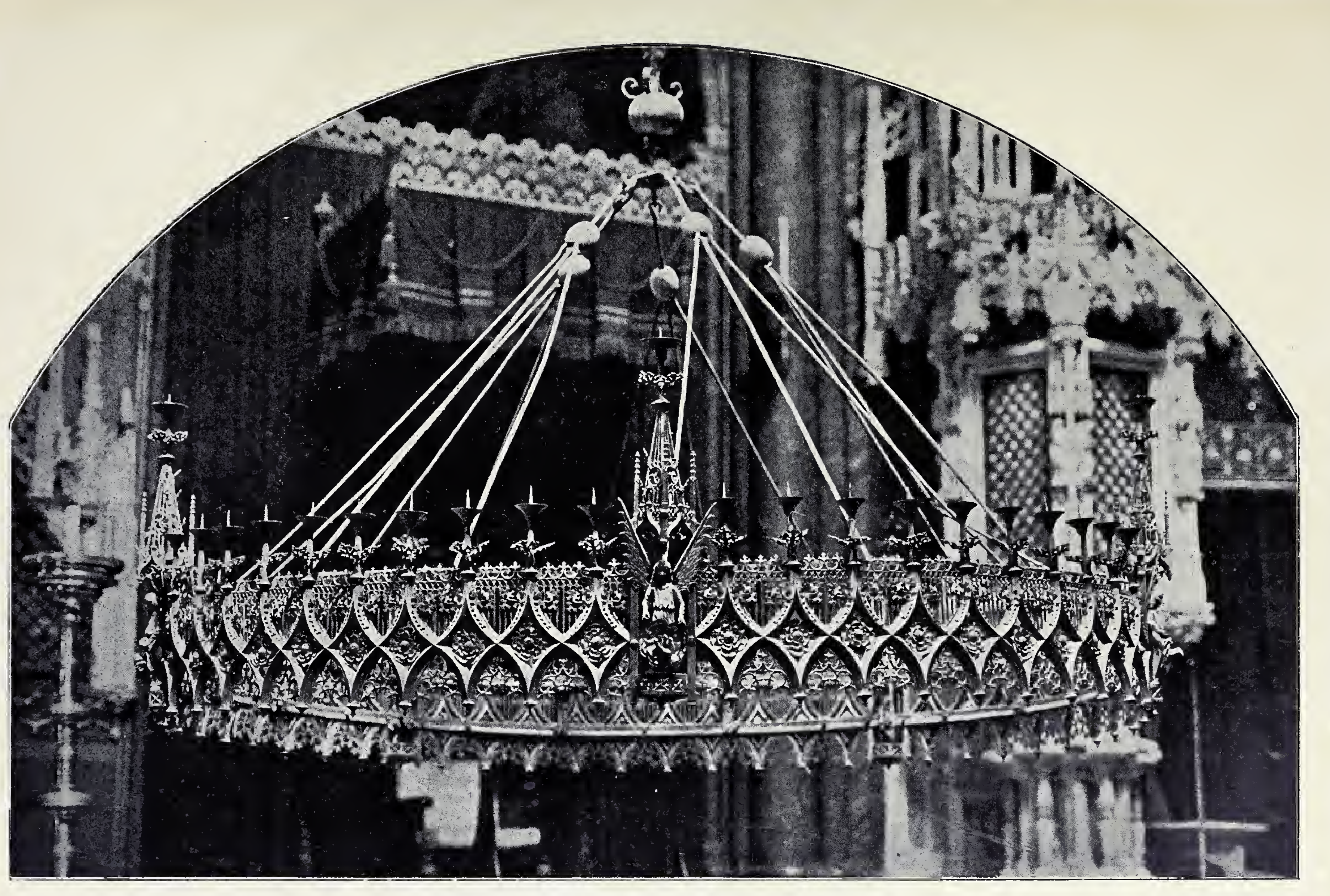
Ein ausgezeichnetes Werk der Schmiedekunst möge den Reigen der gotischen Radkronen eröffnen. Es ist der große Leuchter aus der Pfarrkirche zu Vreden in Westfalen, dessen Form aus der Abbildung ersichtlich ist. Er schließt sich noch direkt, obschon ein Werk der Spätgotik, an die romanischen Kronen an. Auch hier der Mauerkranz mit 12 Türmen, die Christus und 11 Apostel beherbergen, im



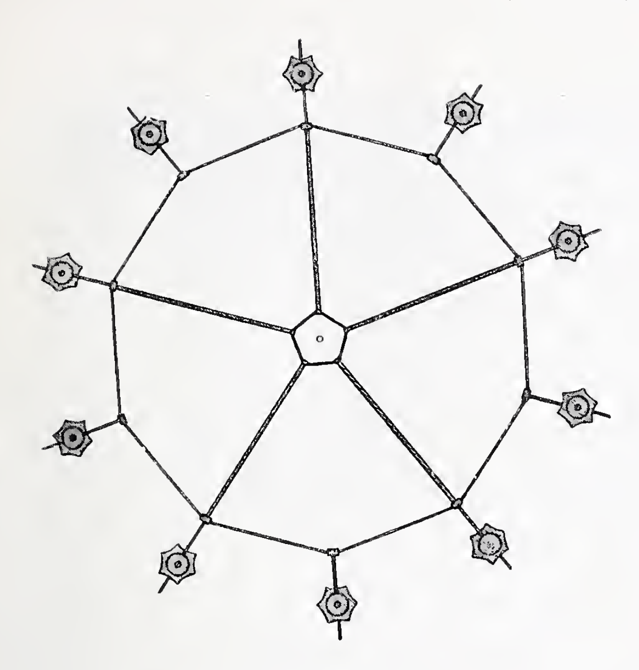
Schmiedeeiserner Kronleuchter im Dome zu Magdeburg, aus Raschdorff, deutsche Schmiedewerke 1878.



Kronleuchter vom Jahre 1489 in der Pfarrkirche zu Vreden in Westfalen, aus Hefner-Alteneck, Eisenwerke.



Messing-Kronleuchter im Dom zu Münster. 15. Jahrh.



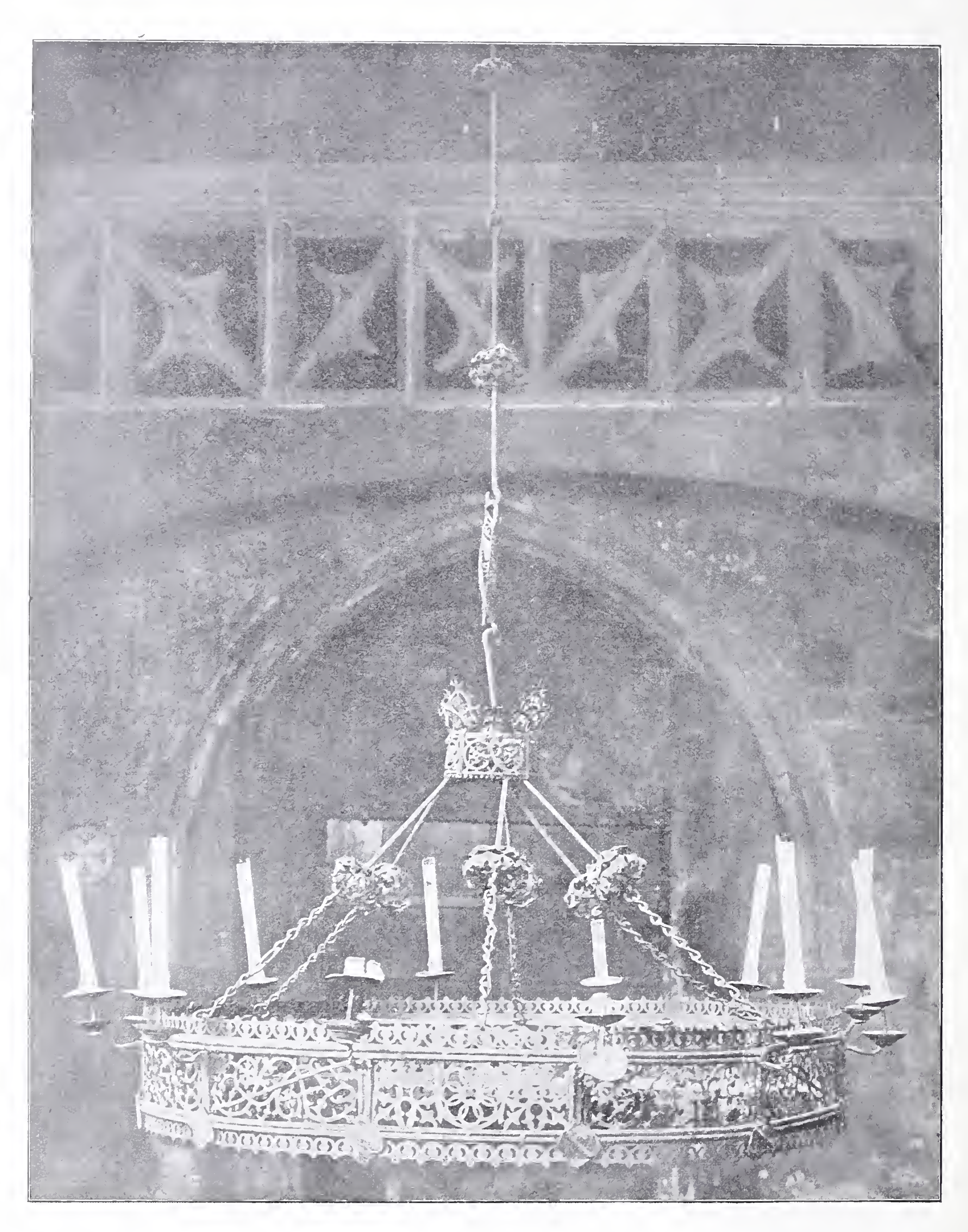
Grundriss des Kronleuchters im Dome zu Magdeburg.

kleinen wiederholt in der oberen sechseckigen Umfriedigung, in der zwei Leuchter tragende Engel stehen. An den Mittelstamm, von dem beide Reifen gehalten werden, lehnt sich die in Holz geschnitzte Gestalt der Madonna mit dem Kinde, eine Doppelfigur, so dass sie dem Beschauer sich nach zwei Seiten hin zukehrt. Sie ist als Himmelskönigin dargestellt mit Scepter und Krone, von einem Strahlenkranz umflossen, und überragt nicht nur die übrigen Figuren an Größe, sondern nimmt auch den ausgezeichnetsten Platz unter diesen ein, sie bildet den Mittelpunkt der ganzen Komposition. So wie hier finden wir sie bei einer großen Menge gotischer Hängeleuchter dominirend in die Mitte des Gerätes gestellt, so dass man den so ausgestatteten Kronen den Namen Marienleuchter gegeben hat. Diese Besonderheit hängt aufs innigste mit der Bedeutung zusammen, die die Verehrung der Gottesmutter im Kult der mittelalterlichen Kirche seit etwa dem 12. Jahrhundert gewonnen hatte. Zur Zeit der Minnesänger war die schwärmerische Liebe zur Himmelskönigin nur die höchste Spitze des allgemeinen Frauenkultus. In der monumentalen Kunst aber fand diese eigenartige religiöse Richtung ihren sprechendsten Ausdruck in den gewaltigen Kathedralen, die der „lieben Frau" zu Ehren allenthalben errichtet wurden.

Die vom oberen Mauerring herabfallenden, durch Knäufe unterbrochenen Ketten schließen das Bild nischenartig ein und bestimmen wirkungsvoll die Silhouette des ganzen Aufbaues. Überaus zierlich und fein ist die durchbrochene Arbeit der beiden Streifen, welche die Türme miteinander verbinden. Die Lücke zwischen beiden ist in eigenartiger Weise ausgefüllt durch rosettenförmige, das Monogramm Christi enthaltende Schildchen, von denen kleine Ketten zu den vor den Türmen angebrachten Lichterarmen ausgehen. Die nur noch zum Teil in ihrem ursprünglichen Zustande erhaltene Inschrift am unteren Rande des oberen Reifens besagt, dass der Leuchter 1489 durch Gert (Gerhardt) Bulsink verfertigt worden sei. Die Schmiedezunft schenkte ihn der Kirche. Das Eisen des Kronleuchters ist verzinnt, die hölzernen Figuren sind bemalt und vergoldet. Der Durchmesser des unteren Reifens beträgt 2,67 m, die Höhe des Ganzen 4,39 m. Den Mauerkranz mit Türmen besitzt auch der vom Propste Balthasar von Neuenstadt gestiftete Leuchter im Dome zu Halberstadt, der Kronleuchter in der Alexanderskirche zu Einbeck in Hannover, den der Kanonikus Degenhardt Ree um 1420 geschenkt hat, sowie ein Hängeleuchter in der Kirche zu Reepsholt in Ostfriesland.

Eine völlige Übersetzung der alten romanischen Mauerkrone in die neue Sprache der gotischen Hausteinarchitektur giebt der Kronleuchter aus Messing im Chor des Domes zu Münster. Den Reif bildet eine freie Komposition gotischer Spitzbogen mit Rosetten. In fünf Turmnischen stehen Engel, die auf einer Rosette die Dornenkrone und je eine Hand und einen Fuß Christi mit den Wundmalen tragen. Ein ganz neuer Gedanke tritt uns hier entgegen; eine Verherrlichung des bitteren Leidens des Gottmenschen, wie sie in dem von den Dominikanern im 13. Jahrhundert eingeführten Gebet des schmerzhaften Rosenkranzes festen Ausdruck gefunden hat. Den großen Perlen des Kranzes entsprechen die fünf Nischen mit den Engeln, den dazwischen liegenden zehn kleineren die zehn Lichtträger am Reifen zwischen den Türmchen.

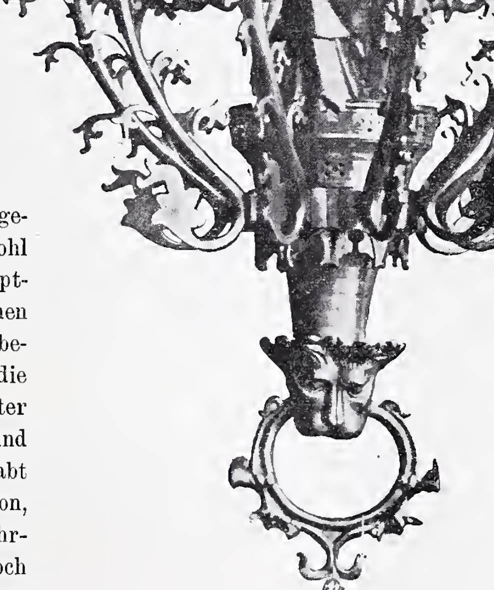
Neben solchen Radleuchtern mit figürlichem Schmuck, der das Gerät aus der niederen Sphäre des gemeinen Bedürfnisses in die höhere Welt der geistigen Beziehungen rückt und ihm so für den kirchlichen Zweck eine gewisse Weihe giebt, sind noch eine Anzahl von Radkronen, zumeist aus Schmiedeeisen, erhalten, die völlig auf bildliche Zuthat verzichten. Auch hier kommen Kronen mit mehreren Reifen vor, wie z. B. der Leuchter in der Pfarrkirche zu Taarstedt in Schlesien, der drei Ringe übereinander besitzt. Zumeist aber bestehen sie aus einem Reifen, von dem nach oben Stangen oder Bügel ausgehen, die sich an einer kleinen Krone vereinigen. Ein gutes Beispiel für diese Klasse von Geräten bieten die beiden kleinen schmiedeeisernen spätgotischen Kronleuchter in der Taufkapelle des Domes zu Magdeburg, von denen die eine abgebildet ist. Hier sind die Stellen des Reifes, wo die Bügel, die sich paarweise zu einem kielbogenförmigen Profil vereinigen, befestigt sind und die Lichterarme ansetzen, durch Strebepfeiler mit Fialen noch besonders betont. Schlichter in der Silhouette, aber ausgezeichnet durch einen zierlich durchbrochenen Reif von geschmackvoller Arbeit ist ein S. 52 abgebildeter Leuchter aus Halberstadt. Diese



Kronleuchter im Dome zu Halberstadt.

Art der Radkrone hielt sich noch bis in die Zeit der Renaissance hinein. Fast als eine Umkehrung dieser Form erscheint ein Kronleuchter in einer die Einnahme Capuas darstellenden Miniatur in einer französischen Übersetzung des Livius aus dem Jahre 1454 in der Bibliothèque de l'Arsenal zu Paris. (Abb. Du Sommerard, les arts au moyenâge. IV, 18.) Hier gehen von den Ecken des sechsseitigen Reifes Bügel nach unten aus, die sich zu einem Knaufe vereinigen.

So mannigfaltig und vielgestaltig auch die Erscheinungsformen der gotischen Radkrone gegenüber der romanischen sein mögen, so behält doch die Armkrone, sowohl was die Anzahl der erhaltenen Stücke, als auch den Formenreichtum angeht, das Übergewicht. Ja, man darf sie wohl als die vornehmste und hauptsächlichste Form des gotischen Kronleuchters überhaupt bezeichnen. Sie nimmt jetzt die Stelle ein, die der Radleuchter in der frühchristlichen und romanischen Zeit inne gehabt hat. Allerdings kannte schon, wie wir sehen, das vierte Jahrhundert Armkronleuchter. Doch scheint sie später völlig von der Radkrone verdrängt worden zu sein, um erst jetzt nach langer Vergessenheit wieder zu neuem Leben aufzuerstehen. Die meiste Verbreitung hat wohl die schlichtere Form der Armkrone gefunden, welche von einem rundlichen Mittelstamm eine oder zwei Reihen von Armen nach den Seiten hin aussendet. Sie wird gewöhnlich aus Messing gebildet. Der Armträger setzt sich zumeist aus mehreren verschieden profilirten Wülsten zusammen, die sich an den Stellen, wo die Leuchterarme ansetzen, verstärken, ähnlich wie auch bei einem Baumstamm die Stellen, von denen sich die Äste abzweigen, zu kräftigeren Gebilden anschwellen. Schon aus ästhetischen Rücksichten, noch mehr, um ein Anschwärzen oder Anbrennen der oberen Lichtarme durch die unteren zu verhindern, ist der obere Kreis der Arme kleiner als der untere. Die Lichtträger, meist Sförmig geschwungen, sind als Zweige behandelt und tragen den Blätterschmuck des gotischen Ornaments. Die Spitze des Gerätes ziert gewöhnlich figürlicher Schmuck: Engel, Wappenhalter, Löwe oder irgend ein Fabeltier. Der untere kegelförmige Abschluss des Mittelstammes dagegen zeigt in der Regel als Ablauf



Kronleuchter in der Marienkirche zu Kolberg.



Kronleuchter in der Nikolaikirche zu Calkar. Arbeit des HEINRICH BERNTZ 1508—1511.

einen Löwenkopf mit einem Ringe zum Herabziehen des Leuchters im Maule.

Auch hier stammen die meisten der erhaltenen Leuchter aus Kirchen, wo sie eben der geweihte Ort mehr als das Privathaus vor dem Untergange bewahrt hat, so dass aus diesem Umstande kein Beweis für den ausschließlich kirchlichen Gebrauch dieses Gerätes erwächst. Im Gegenteil scheint gerade diese Form des Kronleuchters neben dem einfachen Holzkreuz, das an einem schlichten Stabe von der Decke hing, und dem schmucklosen Rade mit Glasampeln das bevorzugte Gerät bei der Ausstattung des vornehmen Bürgerhauses gewesen zu sein. Wenigstens bezeugen dieses die in Gemälden, Stichen, Miniaturen u. s. w. erhaltenen Abbildungen von Kronleuchtern in Wohnräumen. Unter anderen zeigt das bekannte Bild Jan van Eyck's in der Nationalgalerie zu London aus dem Jahre 1434, welches das Ehepaar Arnolfini darstellt, als Ausstattungsstück des Zimmers eine derartige Armkrone, und auf dem Altarwerk des Dirk Bouts zu St. Peter in Löwen aus dem Jahre 1468 erscheint als Schmuck des Gemaches, in dem das Abendmahl vor sich geht, ein von einem Löwen bekrönter ähnlicher Leuchter. Eine von der gewöhnlichen Form etwas abweichende Gestaltung bietet ein Kronleuchter auf einem Stiche des Israel von Meckenem (B. 178), (abgebildet bei Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes, I. S. 264).

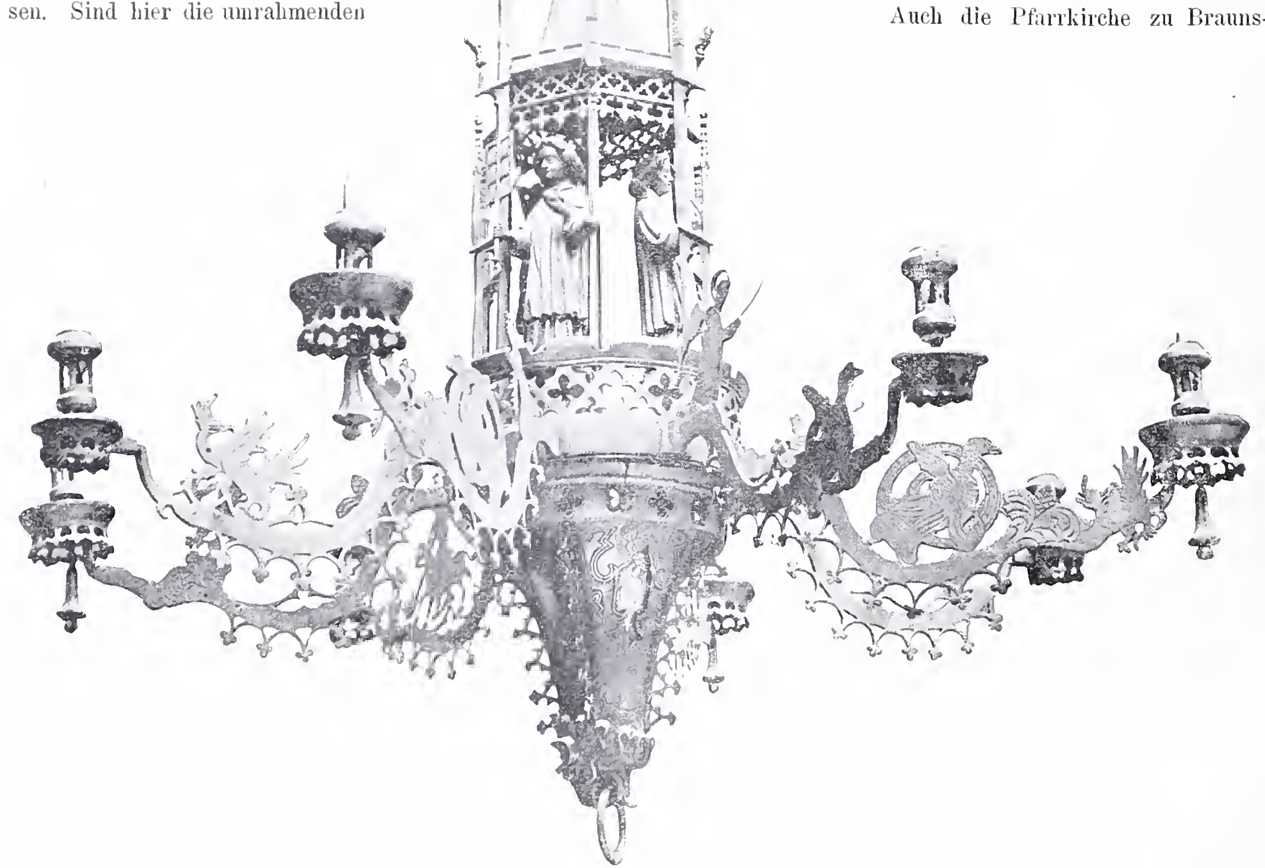
Messingkronleuchter im Rathause zu Goslar.

Doch scheint den größeren Reichtum von Ausdrucksformen wiederum der kirchliche Gebrauch geschaffen zu haben. Und zwar war es hier das Hinzufügen von figürlichem Zierat, durch das die sonst gleichgültige Form des Gerätes für den kirchlichen Gebrauch hergerichtet werden sollte, und das Eingliedern dieser Figuren in den Bau des Leuchters, das einen reichen Wechsel von Gestaltungen schuf. Für gewöhnlich war es ein Madonnenbild, das mit dem Leuchter in Verbindung gebracht wurde. In der bequemsten Weise geschah dieses derart, dass man das Bild, ohne an der Gestaltung der Krone selbst etwas zu ändern, einfach oben auf die Spitze des Mittelschaftes setzte, allerdings auf die Gefahr hin, dass so das Bild als Bekrönung vielfach den Charakter des rein Attributiven bekam. Vielleicht mochte daher das Gefühl, dass der Platz hoch oben auf dem Leuchter, der sonst von minderwertigen Gestalten ausgefüllt wurde, denn doch der Himmelskönigin nicht würdig sei, zu anderen Bildungen Anlass gegeben haben, bei denen man das Madonnenbild, wie bei dem Vredener Leuchter, in die Mitte des Gerätes hineinstellte. So nimmt die Marienfigur bei einer Reihe von Kronleuchtern einfach die Stelle des die Zweige tragenden Mittelstammes ein, wie bei dem Armleuchter in der Pfarrkirche zu Kempen (abgebildet Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, XXII. 5), der besonders durch die reizvolle Bildung der Lichtarme sich auszeichnet. Sie

schwingen in eleganten Kurven aus, Disteln und Blattwerk entsprießen den Zweigen, an der Spitze aber tragen sie eine große Blume, aus denen, wie Blüten aus dem Kelche, kleine Engel herausschauen, die Kerzenleuchter tragen.

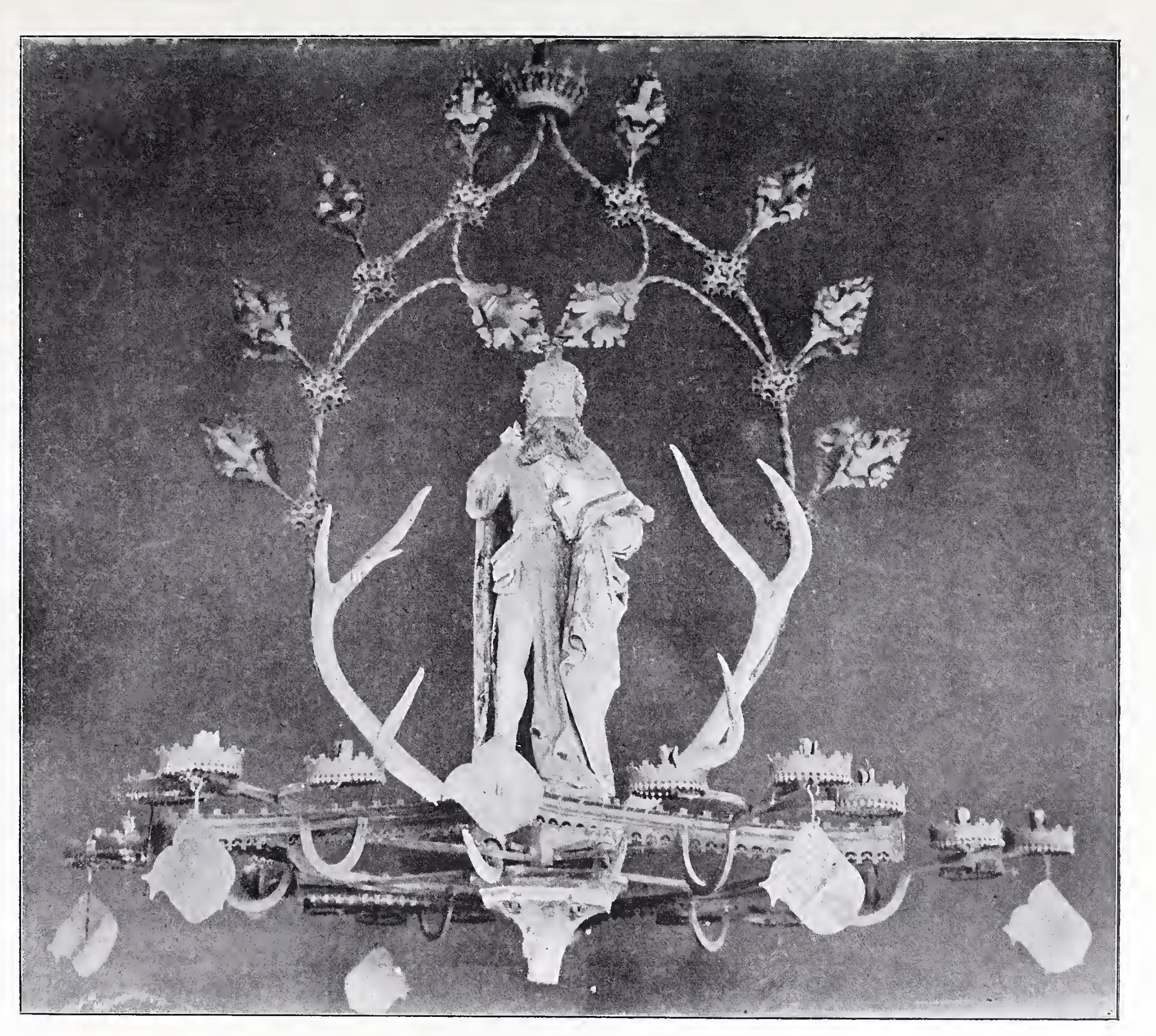
Feineres Empfinden vermied es, in dieser Weise direkt das Heiligenbild als konstruktives Glied zu verwenden und führte um das in der Mitte stehende rein dekorativem Zwecke dienende Bildwerk als Träger der Lichtarme zwei sich zu einem ovalen Rahmen verbindende Metallstäbe herum, wie z. B. bei dem bei Lübke, Vorschule zu Studien der kirchlichen Kunst, Fig. 177 abgebildeten Leuchter zu Oberkirchen in Hessen. Sind hier die umrahmenden Stäbe nur leicht mit Blattwerk bekleidet, so wachsen sie bei dem großen aus Schmiedeeisen und Holz bestehenden großen Leuchter in der Nikolaikirche zu Calkar zu einem vielverzweigten Geäst aus, den Stammbaum Mariä, der der Brust des schlafenden Jesse entsprießt. In den Zweigen des Baumes erscheinen die Vorfahren der Madonna und hoch oben die Taube und Gottvater, der seine segnenden Hände ausbreitet. So hat sich das schlichte Gerät in eine figurenreiche Komposition umgewandelt, die gleich dem kirchlichen Hymnus Maria die Rose aus Jesse's Stamm besingt. Auch hier haben sich die Namen der Verfertiger erhalten. Sie wurde 1508 von Heinrich Bernts begonnen und nach seinem Tode von Kerstken von Ringenberg vollendet. Die Höhe beträgt 4,08 m.

Schließlich breitet sich das Gezweig zu einer völligen Laube aus, die schützend das Heiligenbild umschließt. Der Typus dieser Art von Kronen ist durch den Leuchter in der Marienkirche zu Kolberg vertreten, dessen Nachbildung das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt. Auch die Pfarrkirche zu Braunsberg besitzt einen ganz ähnlich gebildeten Leuchter. (Abgeb. in Bau- und Kunstdenkm. der Prov. Ostpreußen, H. 4, Abb. 48.)



Kronleuchter im South-Kensington-Museum zu London.

Von diesen Laubenkronen bis zu den zahlreichen Architekturkronen, das ist den Leuchtern, dessen Mittelstück aus einer völlig ausgebildeten gotischen Kapelle oder Baldachinnische besteht, ist es nur ein Schritt.



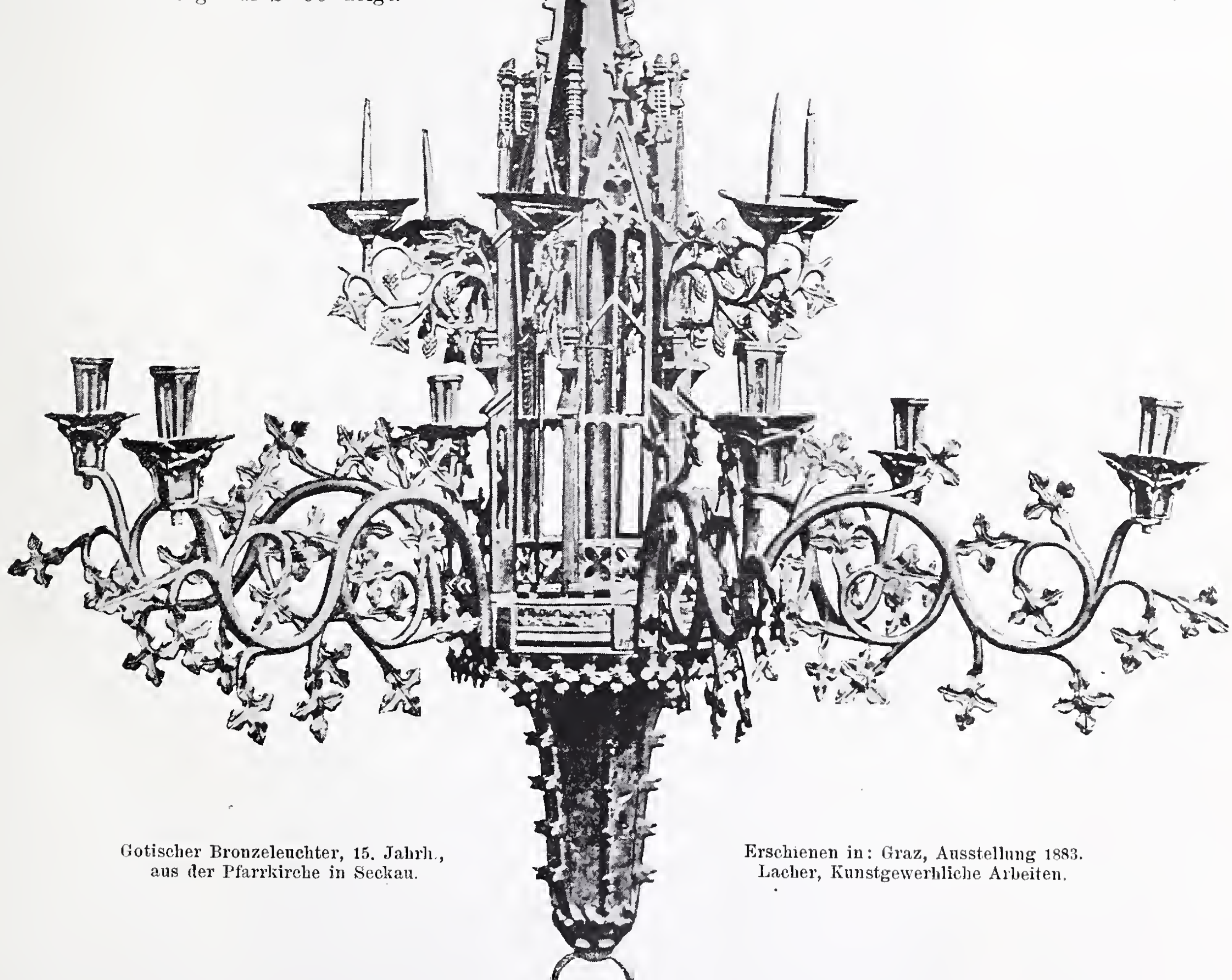
Kronleuchter im Fürstensaal des Rathauses zu Lüneburg. Deutschland, Ende XV. Jahrh.

Als Zwischenglied zwischen beiden darf vielleicht der Leuchter mit Madonna und Bischof im Rathause zu Goslar gelten, von dem ebenfalls eine Nachbildung sich im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet. Hier sind die Stäbe, die das Marienbild umschließen, wie Strebepfeiler profilirt, schon ist der lebendige Zweig zum toten Steinpfeiler geworden. Unter den abgebildeten Architekturkronen zeichnet sich der Leuchter von der Metallausstellung zu Rom im Jahre 1886 mit den Gestalten der Madonna, des h. Laurentius und Stephanus bei schlichtem Mittelstück durch besonders reich gebildete Arme aus. Allerlei phantastische Tiere haben auf den Zweigen Platz genommen und bringen beweglichen Wechsel in das Liniengefüge hinein. Auf einem der hinteren Arme, in der Abbildung leider nicht deutlich zu erkennen, reitet ein St. Georg zum Schutze der gefährdeten Königstochter, die hinter ihm erscheint, mit gezückter Lanze gegen einen Verderben speienden Drachen ein. (Vgl. die Nachbildung des Regensburger Leuchters im Berliner Kunstgewerbemuseum.) Als einer der vornehmsten Repräsentanten dieser Gattung von Kronleuchtern stellt sich der S. 58 abgebildete Leuchter aus Bronze hin, der im Jahre 1424 den Bürgern von Hertogenbosch in Nord-Brabant für ihre bei der Belagerung von Braine-le-Comte bewiesene Tapferkeit geschenkt wurde. Er befindet sich in der Kathedrale von Hertogenbosch. Der Mittelschaft des zwölfarmigen Leuchters besteht aus einem turmartigen Aufbau. Ein hoher, schlanker Helm, von einer Kreuzblume bekrönt, wird von einem reichen System von Strebepfeilern getragen. Im Turm selbst steht ein gewappneter Krieger mit Lanze, in der erhobenen Rechten ein Stein. Kleine Landsknechte mit Fähnlein treten gleich Wächtern vor die Pfeiler. Wenn etwas, so vermag gerade der Leuchter von Hertogenbosch den gewaltigen Umschwung zu illustriren, den das sociale Leben vom 12. bis zum 15. Jahrhundert erfahren. Statt der Heiligenfiguren der Bürger in Wehr und Waffen, bereit und entschlossen, sein gutes Recht mit der Kraft der Faust zu verteidigen. Tritt hier

Kronleuchter in der Kathedrale zu Hertogenbosch, 1424; aus Ysendyck, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas.

noch das figürliche Element in sein Recht, so verzichten andere Kronen, wie der abgebildete Bronzeleuchter in der Pfarrkirche zu Sekkau in Steiermark, völlig auf bildlichen Schmuck.

Bei all diesen Kronen sprechen die Lichterarme kräftig mit und bestimmen in ihrer weiten Ausladung nach den Seiten die äußere Erscheinung des Gerätes. Bei anderen dagegen verdrängt das architektonische Mittelstück mehr und mehr die zum Tragen der Lichter bestimmten Glieder. Die Arme schrumpfen immer mehr zusammen, wie bei der Krone im Dome zu Ratzeburg (abgebildet bei Statz und Ungewitter, Goth. Musterbuch, Taf. 216), bis sie schließlich völlig verschwinden oder doch wenigstens sich durchaus der Architektur eingliedern. Einen derartigen Leuchter aus Bronze besitzt der Dom zu Lübeck, den die Abbildung auf S. 60 zeigt. Im Innern des kapellenartigen Baues sitzen auf einem Stuhle zwei Bischöfe, während außen in Baldachinnischen die h. Barbara und Johannes der Täufer stehen. An den vier Ecken aber stehen auf Konsolen statt der Leuchterarme lichttragende Gestalten (Akolythen), als dekorativer Schmuck des Bauwerkes gedacht. Die Stange, welche das Ganze trägt, endigt oben in einer breiten Lichtschale mit Dorn. An dem Strebewerk sind noch Spuren roter und blauer Farbe erhalten. Die Höhe beträgt 2,10 m. In gewisser Weise verwandt mit dieser Krone ist der schöne Leuchter in der Kapelle des Rathauses zu Siena aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, wenn er sich auch in dem architektonischen Gerüst von ihm entfernt. Hier hat der Kronleuchter einen Kompromiss mit der Ampel geschlossen. Während im Innern der Kapelle eine Öllampe brennt, sind die Kerzen oben auf den Helmspitzen des Baumes befestigt, von denen die mittlere eine ähnliche breite Schale



Gotischer Bronzeleuchter, 15. Jahrh., aus der Pfarrkirche in Seckau.

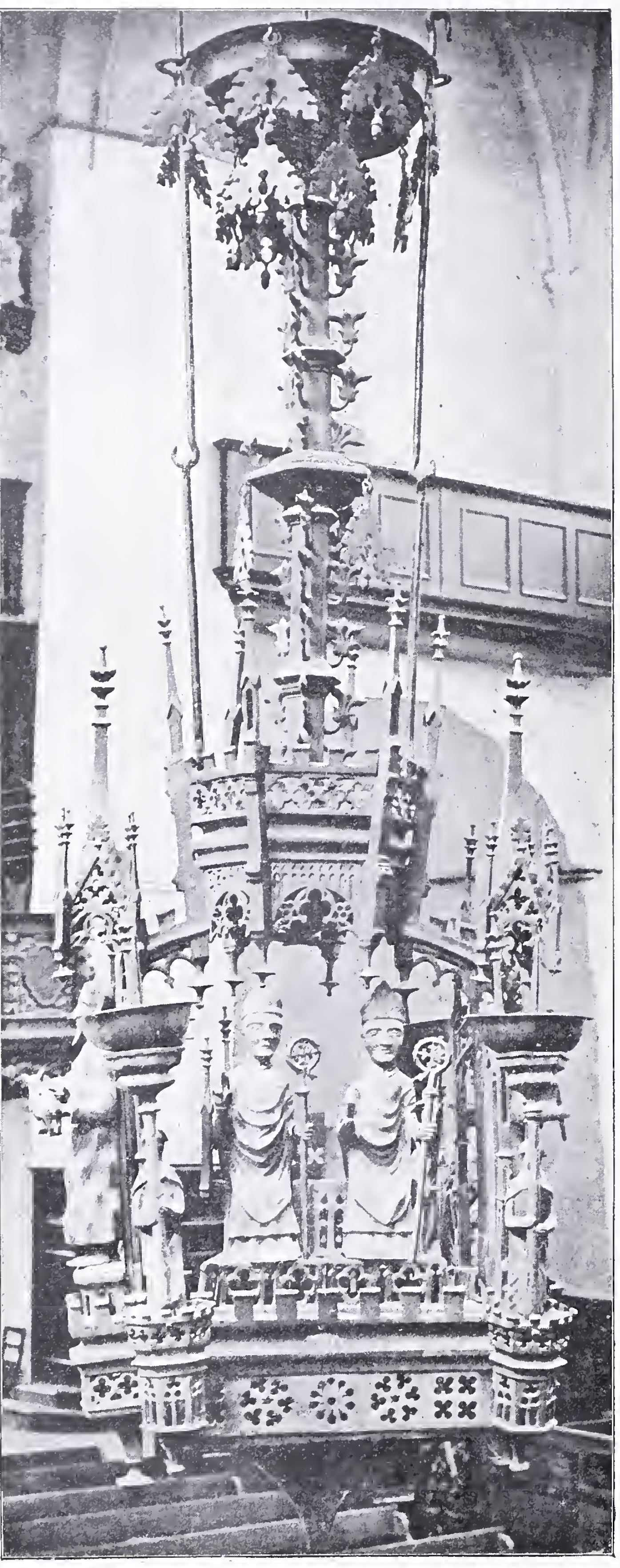
Erschienen in: Graz, Ausstellung 1883. Lacher, Kunstgewerbliche Arbeiten.

trägt, wie der Lübecker Leuchter.

Übrigens steht diese Verbindung der Öllampe mit der Kerze nicht vereinzelt da. Auch das Schloss zu Laxenburg besitzt einen im Jahre 1404 von den Gesellen der Rotschmiedezunft zu Nürnberg in die Nikolaikirche zu Eger gestifteten Kronleuchter, dessen Mittelstück eine ewige Lampe birgt.

Der Klasse der Architekturkronen ist endlich auch der bekannte Kronleuchter im Nationalmuseum zu München beizuzählen, der statt der kirchlichen Architektur einen vollständigen Burgbau mit dem Wappen Nürnbergs zeigt. (Abb. bei Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh., Fig 119.) Es ist das direkte Gegenbild der alten romanischen Mauerkrone, nicht mehr die himmlische Burg, zu der sehnsüchtig die Blicke der Andächtigen hinaufschauten, sondern die irdische Veste, dem Bürger zum Schutz, den Feinden zum Trutz.

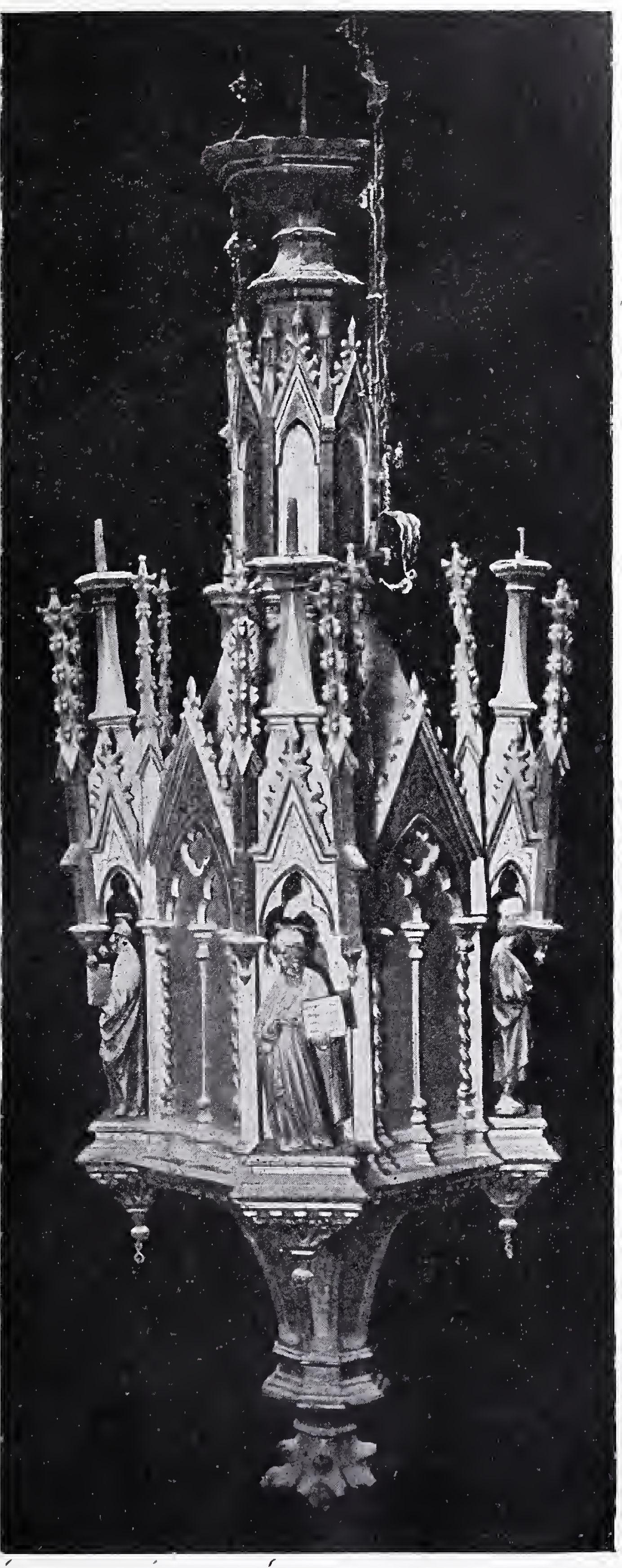
Die große Vorliebe, mit der das Mittelalter allerlei Naturalien, denen zumeist irgend eine Wundersage oder frommer Aberglaube besondere Wertschätzung gegeben, zu Geräten mancherlei Art verarbeitete, hat auch die Bildung des Kronleuchters beeinflusst. Schon französische Inventare aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts melden von Leuchtern, die aus Geweihen und zugefügtem figürlichem Zierat bestanden, in der Spätgotik bürgert sich diese Sitte immer mehr ein, um in dem erweiterten Formenkreise der Renaissance noch größeren Reichtum an wechselvollen Bildungen zu gewinnen. Das Gehörn, die Trophäe der Jagd, die von jeher das ausschließliche Vorrecht jedes vollfreien Grundbesitzers auf seinem Gebiete gewesen war, mochte seit langem einen vornehmen Zimmerschmuck des Hauses gebildet haben. In der Mitte des Wohngemaches aufgehängt, eigneten sich die vielzackigen Äste des Geweihes vortrefflich zur Anbringung von Lichtern, wenn man es nicht vorzog, das Geweih einfach als Dekorationsstück mit dem dieselbe Stelle des Gemaches beherrschenden Kronleuchter in mehr oder minder feste Verbindung zu bringen, ohne es selbst direkt als Lichtträger zu verwenden. Neben dem Geweih des Hirsches, des Renntieres, dem Gehörn des Steinbockes begegnen uns auch fremdländische Naturalien, wie die Zähne des Elephanten u. a. Der fromme Wahn, der sich an derartige Gegenstände vielfach knüpfte, verschaffte solchen Gebilden auch den Einlass in die geweihten



Leuchter im Dome zu Lübeck.

Räume des Gotteshauses. Die Stephanskirche zu Tangermünde besitzt noch ein Hirschgeweih mit einem Marienbilde, offenbar ehedem als Kronleuchter verwandt, das Stoff zu einer noch erhaltenen Legende gegeben hat.

Als regelmäßige Zuthat tritt zu dem Gehörn irgend ein figürliches Element hinzu, entweder kirchliche Gestalten, Heilige und Engel, oder bei weltlichen Geräten Frauengestalten in der Tracht der damaligen Zeit, die halben Leibes aus dem Gehörn herauswachsen und zumeist ein Wappenschild tragen, die eigentlichen Lichtweibchen. Bei der S. 49 abgebildeten Gehörnkrone im Germanischen Museum erscheint neben der weiblichen noch eine männliche Halbfigur, vielleicht der Hausherr, der mit seinem Ehegespons den Fremden, der sein Heim betritt, gastlich bewillkommnet. Wohl nur für kirchliche Zwecke bestimmt mag der aus Elephantenzähnen gebildete Leuchter im Museum zu Pressburg sein. (Siehe Abbildung Seite 64.) Hier hat auf dem Ansatz der Zähne eine aus Bernstein geschnittene h. Katharina unter einem gotischen Baldachin Platz genommen. Bei anderen Geweihleuchtern ist das Gehörn senkrecht gestellt, so dass es die zwischen den Geweihenden stehende Figur umrahmt. Die Lichter werden in diesem Falle nicht an den Zacken des Geweihes befestigt, sondern an einem besonderen Reifen angebracht, der durch Stangen mit dem Stirnbein verbunden ist. Im Rathause zu Lüneburg befinden sich drei derartige Kronleuchter mit den Gestalten der Madonna, Johannes des Täufers und St. Georgs.



Ampel im Rathause zu Siena. XIV. Jahrh.

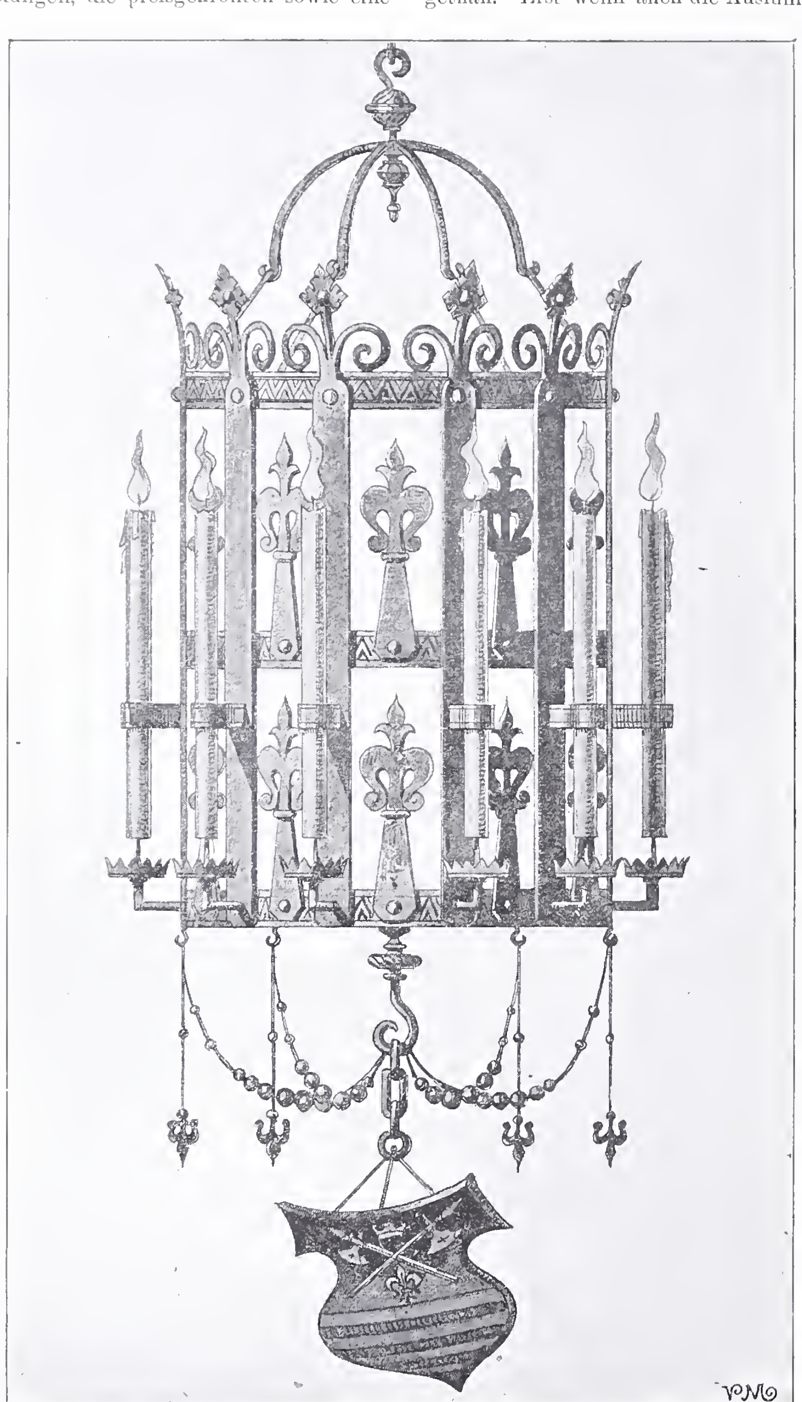
Ganz abseits von diesen großen Straßen, auf denen sich die Formen des gotischen Kronleuchters bewegen, verlieren sich auf engerem Pfade Gestaltungen, wie der öfters abgebildete Leuchter aus Schmiedeeisen im bayerischen Nationalmuseum zu München, der etwa das Aussehen einer großen Laterne, oder, wenn man will, eines Korbes hat. Ihm nah verwandt ist der S. 63 abgebildete Kronleuchter in der Kirche zu Bartfeld in Ungarn aus dem 14. Jahrh., ein aus Schmiedeeisen gefertigter gitterartig durchbrochener, cylindrischer Korb. In seiner reizvollen eigenartigen Bildung giebt er dem bunten Reigen der gotischen Kronen einen würdigen Abschluss.



KLEINE MITTEILUNGEN.

VEREINE.

Berlin. Der *Verein für deutsches Kunstgewerbe* veranstaltete am Mittwoch, den 11. November einen Plakatabend. Es war dem Verein gelungen, die preisgekrönten sowie eine Anzahl anderer Entwürfe aus den Wettbewerben der Leipziger Firmen Grimme & Hempel und Giesecke & Devrient, bei denen zusammen 1000 Entwürfe eingelaufen waren, sowie Wettarbeiten von der Zeitschrift „Die Kritik“ zur Ausstellung zu erhalten, so dass alle Wände des großen Saales im Architektenhause mit Entwürfen und ausgeführten Arbeiten bis hoch hinauf gefüllt waren. Sie zeigten ebenso wie die von der Verlagsanstalt M. Fischer vorgeführten Plakatentwürfe deutscher Künstler, dass es in Deutschland an tüchtigen Kräften für diese Aufgaben nicht fehlt. In seinem Vortrage über: „Die neuesten Fortschritte im künstlerischen Plakatwesen“ betonte Prof. E. Doepler d. j., wie die Plakatfrage bei uns namentlich durch eine Reihe größerer Konkurrenzen in Fluss gekommen sei und wie sehr das allgemeine Interesse dafür in den letzten Jahren gewachsen wäre. Die Franzosen, Engländer und Amerikaner hätten die Anschläge großen Maßstabes künstlerisch ausbilden können, weil dort das Anschlagewesen nicht so beschränkt sei, wie im Lande der Litfassäulen. Bei uns müsste dagegen mehr das kleinere für Innenräume bestimmte Plakat gepflegt werden und gerade auf solchen kleinen Flächen sei es doppelt wichtig, durch wenige und einfache Mittel zu wirken, den Text aufs Äußerste zu beschränken, das Motiv knapp und klar zu fassen und die Farben zur vollen Wirkung auszunutzen. Mit den guten Entwürfen aber sei es nicht allein gethan. Erst wenn auch die Ausführung dem künstlerischen Wert derselben entspreche, würden wir eine Plakatkunst haben. Es wäre dazu notwendig, dass auch die Besteller die Bedingungen der Plakatkunst mehr als bisher berücksichtigten. Außer den oben genannten Plakaten waren eine größere Anzahl französischer, englischer und amerikanischer Plakate aus der Sammlung des kgl. Kunstgewerbemuseums ausgestellt. In der Sitzung des *Vereins für deutsches Kunstgewerbe* am Mittwoch, den 25. November teilte der Vorsitzende, Herr Architekt Karl Hoffacker, zunächst mit, dass der Vorstand des Verbandes deutscher Kunstgewerbe, dessen Vorort der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin zur Zeit ist, vertreten durch den Architekten Karl Hoffacker als Vorsitzenden und Ernst Flemming als Schriftführer, sowie Direktor Dr. P. Jessen als Vertreter des Berliner Vereins, von dem Kaiserl. Reichskommissar für die Weltausstellung in Paris 1900 Herrn Geheimrat Dr. Richter, Vortragenden Rat im Ministerium des Innern, empfangen worden sei, und dass auf Grund dieser Unterredung im Januar 1897 ein außerordentlicher Delegirtentag des Verbandes einberufen werde, der über die Stellungnahme der Vereine und des Kunstgewerbes zur Ausstellung, sowie über die einschlägigen Fragen beraten solle. — Zu dem veranstalteten Fachabend für



Schmiedeeiserner Leuchter in der Kirche zu Bartfeld, Ungarn, XIV. Jahrh.; nach Myskowsky, Kunstdenkmale des Mittelalters und der Renaissance in Ungarn 1885.

dekorative Malerei war eine große Anzahl von Originalzeichnungen alter Meister und neuerer Aufnahmen von charakteristischen Innenräumen des 17. und 18. Jahrhunderts ausgestellt, meist von der Hand des Prof. Max Koch und seinen Schülern. Über „Die Farbe in der Dekoration des Rokoko" sprach Herr Dr. E. Renard, indem er die Wandlungen des koloristischen Geschmackes in Frankreich von Ludwig XIV. bis zum Rokoko vorführte und eingehend die prachtvollen Denkmäler deutscher Dekorationskunst erläuterte, die wir in den süddeutschen und norddeutschen Schlössern besitzen.

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* In der Sitzung vom 4. November sprach der 1. Vorsitzende *H. Rumsch* über die architektonische Gestaltung der verflossenen Ausstellungen des Sommers. Das Facit seiner Ausführungen bestand darin, dass in Budapest namentlich die historische Abteilung Gutes geboten habe, ohne jedoch das alte Ungarn wiederzugeben. Im Hauptgebäude seien Land- und Forstwirtschaft gut und hervorragend vertreten gewesen, während die Kunstindustrie einem Jahrmarkt glich. In Nürnberg waren die Gebäude nach alten barocken Vorbildern errichtet, ohne neues zu bieten. Die Einteilung dieser Ausstellung nach Kreisen habe jedoch den Überblick erschwert. Die Kunstindustrie erschien natürlich in alter Vorzüglichkeit. Während auf beiden Ausstellungen Altes nachgeschaffen worden sei, habe man in Berlin in der Architektur der Gebäude völlig neue Wege eingeschlagen und Originelles geschaffen. Wenn auch die Anordnung der Gegenstände etwas geradlinig und langweilig war, so sei eben doch damit der Zweck der Übersichtlichkeit und bequemen Besichtigung erreicht worden. Auch das Kunstgewerbe sei hervorragend vertreten gewesen und habe auch Neues gebracht. Einen Vergleich mit den Leistungen des Südens könne das Berliner Kunstgewerbe getrost aushalten. Dem Vortragenden wurde lebhafter Beifall gespendet. — Hierauf sprach Kunsttischlereibesitzer *M. Kimbel* über Wesen und Wert der modernen Ausstellungen. Er zog interessante Vergleiche zwischen jenen Handwerkerfamilien, in denen sich der Beruf forterbe und eine gediegene Tradition schaffe und jenen Geschäften, die nur vermittels des Kapitals möglichst viel herausschlagen wollen, gleichviel ob die Leistung darunter leidet. Redner giebt eine Geschichte der Möbelindustrie der letzten 20 Jahre und spricht unter andern sein Bedauern aus, dass man heutzutage in der Kunstindustrie den kleinen Mann, den minder wohlhabenden Bürger zu wenig berücksichtige. Auf den Ausstellungen habe man wohl viel Prunkvolles gesehen, aber Einfachheit habe man suchen müssen. Der Vortragende verlas aus einer seiner Broschüren Auslassungen über Ausstellungshohlheiten. Auch diesem Redner wurde reicher Beifall gespendet. Zum Schluss der Sitzung teilte der 1. Vorsitzende mit, dass im Dezember und Januar eine Ausstellung dekorativer Malereien in Leimfarbe von Prof. Lorenzo Pillon, Lehrer an der Nürnberger Kunstgewerbeschule stattfinden wird. In der Sitzung vom 25. November machte der 1. Vorsitzende H. Rumsch die Mitteilung, dass der Verein beabsichtige, bezüglich der Beschickung der kommenden Pariser Weltausstellung durch schlesische Kunstgewerbetreibende, die Vermittlung zu übernehmen. Sodann sprach Herr Kunsttischlereibesitzer M. Kimbel über „kunstgewerblichen Zeichenunterricht". Auf dem Gebiete des Unterrichts, so führte der Redner aus, herrsche zur Zeit eine gewisse Gärung, eine Sucht nach Neuem, noch nicht Dagewesenem, trete überall zu Tage. Die Leitung des Unterrichts liege in den Händen des Staates und der Kommunen, die wohl den besten Willen zeigen. Jedoch würden die Aufwendungen nicht durch die erzielten Resultate aufgewogen, auch seien erstere nicht so hoch wie in andern viel kleineren Staaten. In früherer Zeit sei die Ausbildung praktischer und gediegener gewesen. Heute übertrage man Leuten, die nur auf theoretischer Grundlage ausgebildet seien, den Zeichenunterricht für künftige Gewerbetreibende und Kunsthandwerker. Ein solcher Unterricht könne mit wirklichem Erfolge jedoch nur durch Praktiker, durch Kunsthandwerker erteilt werden. Erfreulicherweise sei zu konstatiren, dass man in dieser Beziehung schon zu reformiren beginne. Das Lehrmaterial müsse auch einer Reform unterworfen werden. Man unterrichte in Kunstgewerbeschulen, Fach- und Fortbildungs- sowie Gewerbeschulen nach gleichmäßigen Methoden und Schablonen, so dass sich diese Anstalten nur durch den Namen unterschieden. — Dem Vortrag folgte eine lebhafte längere Debatte, in welcher verschiedene Meinungen über den Zeichenunterricht zur Geltung kamen. Im Saale waren auf Rahmen eine große Anzahl künstlerisch verzierter Einladungs- und Festkarten, sowie Titelblätter und Festzeitungen zum großen Teil aus der Sammlung des Herrn Architekten Grunewald stammend, zur Ansicht ausgestellt. Desgleichen lagen auf Tischen ausgebreitet eine Reihe von vorzüglichen für den Zeichenunterricht wie geschaffenen gepressten Pflanzenblättern, die ebenfalls eingehendes Interesse erregten und die Herrn Maler H. Rumsch zugehörten. *G. SCH.*

WETTBEWERBE.

-u- *Wettbewerb um Entwürfe zu Plakaten für die II. Kraft- und Arbeitsmaschinen-Ausstellung München 1898.* Die geplante Ausstellung bezweckt, den Inhabern kleiner und mittlerer Betriebe, den Gewerbetreibenden überhaupt, alles das vorzuführen, was denselben auf dem Gebiete der Kraft- und Arbeitsmaschinen, unter Einschluss der Werkzeuge, dienlich sein kann, ihre Arbeit zu erleichtern und zu fördern, ihre Produkte zu verbilligern und zu verbessern. Dieser Zweck der Ausstellung soll auf dem Plakate ausgedrückt werden. Die weitere Ausgestaltung der Entwürfe bleibt den Künstlern überlassen. Auf dem Plakat ist in deutlicher Schrift anzubringen: „Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Luitpold, des Königreichs Bayern Verweser. II. Kraft- und Arbeitsmaschinen-Ausstellung München 1898. Veranstaltet vom Allgemeinen Gewerbeverein München unter Mitwirkung des Polytechnischen Vereins zu München. Dauer: 11. Juni bis 10. Oktober 1898." Protektorat und Titel der Ausstellung sind besonders hervorzuheben. Der Hauptwert wird auf Fernwirkung, Klarheit und Verständlichkeit des Plakates gelegt. Es soll etwa 90 qdm Raum beanspruchen. Die Ausführung des in der Größe des Plakates eingereichten Entwurfes soll für die Reproduktion nach demselben genügen, und sind daher bloße Skizzen vom Wettbewerb ausgeschlossen. Die Ausführung soll auf möglichste Beschränkung der Farbenplatten Rücksicht nehmen, mehr als drei Farben dürfen nicht verlangt werden. Zum Wettbewerb sind Künstler aller Nationen zugelassen. Die Entwürfe sind bis zum **1. April 1897** mittags 12 Uhr an die Direktion der II. Kraft- und Arbeitsmaschinen-Ausstellung München 1898, Färbergraben 1½. III postfrei einzusenden, mit Kennwort versehen und begleitet von einem geschlossenen Briefumschlag, der außen das gleiche Kennwort trägt und den Namen und Adresse des Einsenders enthält. Die Entwürfe dürfen nicht gerollt sein. Ausgesetzt sind drei Preise von 600, 400 und 200 M. Ist jedoch keine Arbeit des ersten Preises würdig, so kann die für die Preise ausgesetzte Gesamtsumme in anderer Verteilung zur Auszeichnung der hervorragenden Entwürfe verwendet werden. Zum Ankauf von weiteren drei Entwürfen stehen 100 M. zur Verfügung. Es können

auch Entwürfe angekauft werden, welche gegen die Bestimmungen des Preisausschreibens verstoßen. Die Veröffentlichung des Entscheides erfolgt in dem „Bayerischen Industrie- und Gewerbeblatt" und in der „Allgemeinen Handwerker-Zeitung". Die preisgekrönten und angekauften Entwürfe sind Eigentum des Unternehmens und können von demselben zu seinen eigenen Zwecken verwendet werden. Die Entwürfe werden öffentlich ausgestellt. Das Preisgericht bilden die Herren: Vorstand der Fachabteilung der gewerblichen Fortbildungsschulen Anton Genewein, Professor Leopold Gmelin, Hoflithograph Anton Huber, Kunstmaler Max Nonnenbruch, Architekt Josef Ritter von Schmädel, Ingenieur Hubert Steinach, Kommerzienrat Josef Wagner, Professor Franz Widnmann und Professor Ernst Zimmermann.

BÜCHERSCHAU.

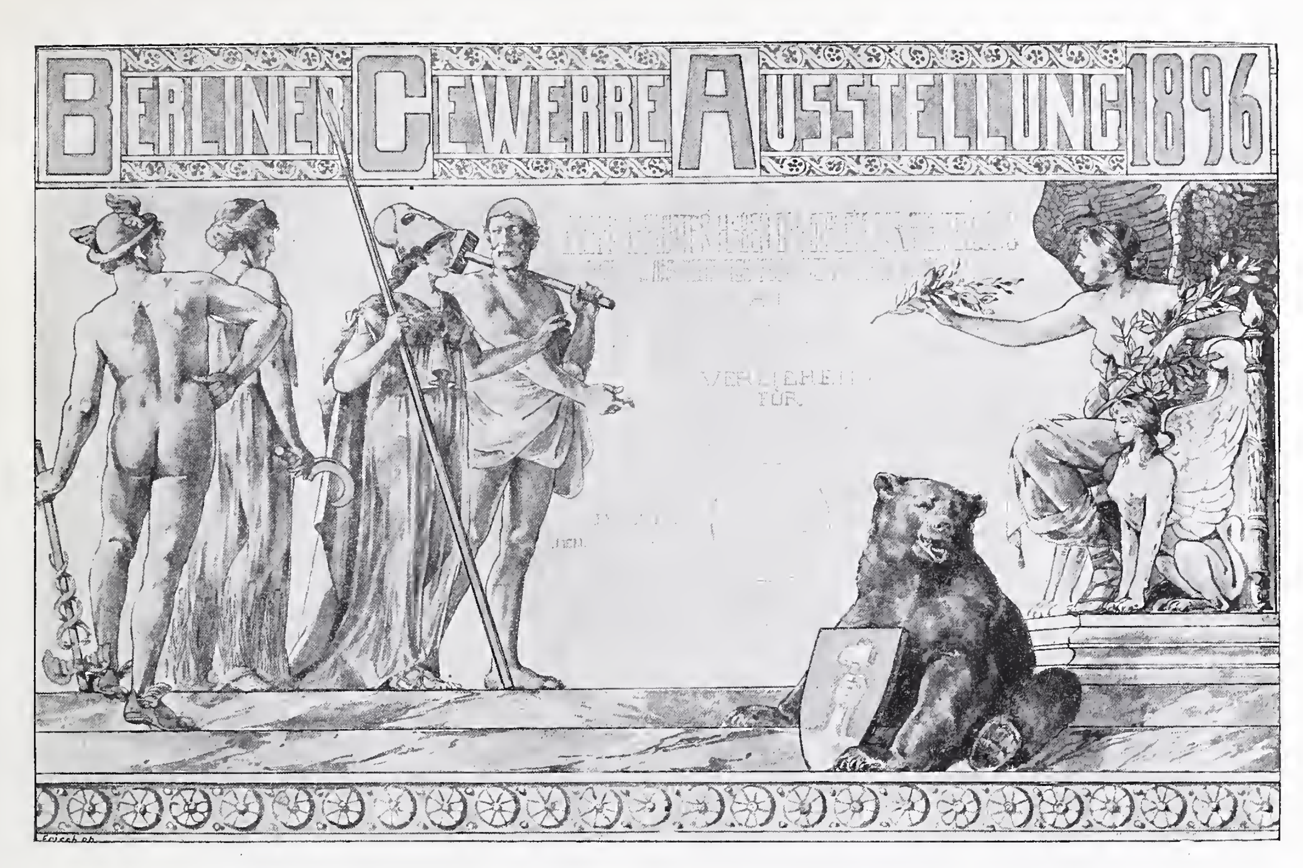
Meyer's historisch-geographischer Kalender auf das Jahr 1897, zusammengestellt von *Karl Bührer*, herausgegeben vom *Bibliographischen Institut* in Leipzig und Wien.

Der unter diesem Titel erschienene Abreißkalender erhebt sich weit über das Meiste bisher auf diesem Gebiete Erschienene. Die Ausstattung des Kalenders durch Abbildungen nach alten Kupferstichen und Holzschnitten ist eine vortreffliche. Städtebilder nach Merian u. a. aus der Glanzzeit des deutschen Städtewesens wechseln mit trefflichen Holzschnitten moderner Architekturbilder und Städteansichten, Bildnissen berühmter Personen ab und führen uns ferner alte Sitten, Trachten und Gebräuche früherer Jahrhunderte vor. Durch die Beigabe der jeweiligen heraldisch richtig gezeichneten und mit der entsprechenden Tinktur versehenen Wappen der Städte und Länder gewinnt der Kalender noch besonderen Wert und darf gerade aus diesem Umstande unserem Leserkreise besonders empfohlen werden. Der erläuternde Text der Abbildungen wie die Beifügung kerniger Sprüchwörter, Gedankenspäne, Tagesnotizen, wie der billige Preis von 1,50 M. bei bester Druckausstattung in Rot- und Schwarzdruck mögen weiterhin als Empfehlung für die Anschaffung dienen.



Lampe aus Elephantenzähnen mit der Statuette der hl. Katharina. (Eigentum des Pressburger Museums.)

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

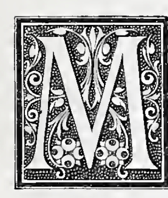


Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von H. KOBERSTEIN, Berlin.

DAS GRABMAL.

VON *JULIUS LEISCHING.*

I. Altertum.



MANNIGFALTIG wie die Formen des Lebens sind auch die Gestaltungen, die dem Tode geweiht und bestimmt sind die Asche des Abgeschiedenen zu bergen und vor Entweihung zu schützen. Die einfache Erdaufschüttung in Hügelform, die unterirdischen Kuppelbauten, die ebenfalls vor den Augen verborgenen Kammern der Felsengräber bis zu den vielfachen Bildungen des freistehenden sichtbaren Grabmales sind ebensoviele Verkörperungen kunstverklärter Pietät wie Denksteine kultureller Entwicklung. Fast unabhängig, wie es scheint, von Zeit und Örtlichkeit finden wir dieselben Formen unter den verschiedensten Himmelsstrichen, dieselben Stoffe, Holz, Thon und Stein in Verwendung und nur die eine freilich tief einschneidende Unterscheidung zwischen ältester und späterer Sitte: dass man ursprünglich fast ängstlich bemüht war, die eigentliche Totenstätte dem fremden Auge zu entziehen, künstliche oder natürliche Höhlungen dafür zu wählen, während mit wachsender Kultur und Kunstfreude erst ein wirkliches „Mal“ ersteht.

Zur älteren Sitte mag die Furcht vor Beraubung der oft wertvollen Grabbeigaben beigetragen haben, mit denen ein religiöser Sinn den Abgeschiedenen durch Schmuck, Geräte, Waffen u. dgl. auf seiner Wanderschaft auszurüsten bemüht war. Hier haben wir es nur mit dem eigentlichen Grabmal, dem sichtbaren Erinnerungszeichen zu thun. Es entstand eigentlich schon durch die in Kegelform aufgeschüttete Erde, die sich über die Reste unserer Vorfahren so gut wie über die Helden der Ilias wölbte, und welche, um das Abrutschen hintanzuhalten, gelegentlich durch einen steinernen Unterbau am Rande befestigt wurde. Sollte der ganze urtümliche Hügel mit Steinplatten belegt werden, so näherte man sich der Kegel- und Pyramidengestalt. Der oben abgestumpfte Kegel, meist als Aufsatz eines die Grab-



Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von GEORG TIPPEL.

kammer bergenden Unterbaues, ist in der That auch noch den Altitalikern eigen. Die sogenannten Nuraghen Siciliens, das angebliche Grabmal Virgil's bei Neapel mit einem solchen Kegel, das der Horatier und Curiatier bei Albano gar mit fünfen, sind Beispiele dafür, ein zwar sonderbarer aber durchaus nicht geschmackloserer Schmuck als unsere himmelstürmenden Obelisken.

Der Grabhügel, der Tumulus als Grundform erhält sich in nur wenig veränderter Gestalt bis in die spätesten Zeiten des Altertums. Erhebt sich, wie noch beim Grabmal der Cäcilia Metella, auf quadratischem Unterbau ein cylindrischer die Kammer enthaltender Körper, so ist dieser — die Zinnen sind Reste der mittelalterlichen Umwandlung in eine Burg — offenbar wenigstens mit einer kegelförmigen Kuppel bedeckt gewesen. Beim marmornen Mausoleum des Augustus trat an die Stelle derselben sogar der Erdhügel selbst wieder, mit Cypressen bepflanzt, in deren Mitte das Bronzebild des Kaisers stand. Auch das besser erhaltene, wenn gleich vielfach veränderte Grabmal des Hadrian, die heutige Engelsburg, offenbart noch die Unverwüstlichkeit des alten Gedankens. Auch hier müssen wir uns den mächtigen mit Bildern und Säulen geschmückten Unterbau ehemals mit einem der Erdhügelform ähnlichen Dach bedeckt vorstellen.

Freilich wurde bei diesen gewaltigen Werken naturgemäß der Unterbau im Laufe der Zeiten mehr und mehr zur Hauptsache, weil er imponirender gestaltet und reicher geziert werden konnte. So schon beim Grabmal des Absalom, dessen eigentümliche zeltdachartige Bedeckung sich noch an dem so viel späteren, erst aus dem 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung stammenden Denkmal der Secundiner in Igel bei Trier wiederfindet. Beide gehören durch ihren teils würfel-, teils turmförmigen Unterbau schon zu den Pfeilermonumenten, deren berühmtester Vertreter das oftgenannte Harpyiengrabmal von Xanthos ist (heute im britischen Museum).

Derartige Pfeilergrabmale sind in dem an Begräbnisstätten aller Art so reichen Kleinasien zu finden, wenn gleich nicht zu häufig, da auch hier die wespennestartigen Felsenhöhlen, dann die diesem Lande eigentümlichen in Nachahmung von Holzfassaden, weiter die Katafalk- oder Sarkophaggräber auf stufenförmigem Unterbau in Art hölzerner Katafalke überwiegen. Die frei aus dem Fels gehauenen oder auf Felsen gestellten Pfeilergräber, deren bekanntestes das genannte Harpyienmonument ist, bergen in ihrem Innern versteckt die Grabkammer und sind außen teils glatt, teils mit Reliefs geschmückt. Eine solche Darstellung von Sturmgöttinnen, Harpyien, welche als geflügelte Todesboten die Seelen der Abgeschiedenen in Gestalt kleiner Menschen davontragen, gaben jenem Denkmal seinen Namen. Bei ihm befindet sich die Grabkammer sieben Meter über dem Boden unter dem weit vorragenden Gesimse des Pfeilers. Es ist bezeichnend für das weise Maßhalten antiken Schönheitssinnes, dass der jederseits aus drei Reliefs be-



Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von RICHARD BÖHLAND, Berlin.

stehende Figurenfries nur um die Grabkammer herumläuft, während der ganze übrige, nebensächliche Teil des Pfeilers ungeschmückt blieb. Diese wohl überlegte Beschränkung des plastischen Zierats auf die bedeutsamste Stelle ist eben so lehrreich wie das Festhalten an dem alten Gedanken, das Grab vor Entweihung zu schützen. Geschah dies an anderen Orten durch Vergrabung in unzugängliche Höhlen oder unter unauffällige Erdhügel oder wie in Ägypten bei den Pyramiden durch gewaltige Steinmassen mit verborgenem Zugang, so hier beim Harpyienmonument durch Verlegung der Grabkammer auf eine beträchtliche, unerklimmbare Höhe.

Der vollständige Tempelbau zu Grabeszwecken ist dann das sogenannte Nereidendenkmal ebenfalls zu Xanthos. Es stellt in viel reicherer Weise wie das vorgenannte ein architektonisch und durch seinen plastischen Schmuck hervorragendes Denkmal dar. Auch hier ein hoher Unterbau, aber nicht glatt, sondern mit doppeltem Reliefstreifen geschmückt. Der Tempel selbst ein jonischer Peripteros mit vier zu sechs Säulen, welche die Cella umgeben. Hier ist der Bildhauer zu seinem vollen Recht gekommen: die beiden Sockelfriese, der reliefirte Architrav, desgleichen ein Fries, der die Cella umschloss,



Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von Nicolaus Dauber, Marburg.

die Hochreliefs der Giebel, vier an der Cellathüre wachende Löwen, die Statuen der Nereiden (Seejungfrauen, dazu bestimmt, „auf die Fortdauer nach dem Tode und auf den Übergang des Verstorbenen in ein glücklicheres Leben, zu den Inseln der Seligen“, anzuspielen), welche zwischen den Säulen standen — dieser ganze plastische Schmuck muss dem Denkmal den Charakter größten Reichtums verliehen haben. Und doch war es noch lange nicht das prächtigste, sondern wurde von dem berühmten Grab des Maußolos noch bei weitem übertroffen.

Maußolos, persischer Satrap und König, errichtete in der Mitte des 4. Jahrhunderts sich und seiner Gemahlin Artemisia dieses gewaltigste Werk in der karischen Hauptstadt Halikarnass. Nach seinem Tode wurde es von ihr fortgesetzt und erst nach ihrem Tode vollendet. Die bedeutendsten griechischen Künstler der Zeit, unter ihnen Skopas vor allem, haben daran gearbeitet und ihm den Ruhm eines achten Weltwunders eingetragen. Welche Bedeutung die Künstler selbst ihm beimaßen, bezeugt die Thatsache, dass seine beiden Erbauer, die Architekten Satyros und Pythis, nach moderner Manier sogar eine Schrift darüber veröffentlichten. Den Namen Mausoleum erhielten nach ihm alle späteren, seit Augustus errichteten und vermutlich jenem Vorbilde nachstrebenden kolossalen Grabmäler.

Beim Mausoleum zu Halikarnass ist schon der auf Stufen gestellte Unterbau aller Wahrscheinlichkeit nach reich gegliedert gewesen, da nicht anzunehmen ist, dass die 65 Fuß hohe Mauer ganz ungeschmückt geblieben sein sollte. Nach dem schönen von Chr. Petersen unternommenen Rekonstruktionsversuch wäre dieses mächtige Postament durch neun Pilaster und dazwischen befindliche Figurennischen und Reliefs geziert gewesen. Kolossale Löwen bewachten auch hier den Eingang, man hat ihrer allein zwanzig gefunden. Der Fries dieses unteren Stockwerkes war mit Schlachtscenen geschmückt. Über ihm erhob sich der Tempel. Sechsunddreißig Säulen jonischen Stiles umgaben nach Plinius die ebenfalls mit einem Fries geschmückte marmorglänzende Cella. In ihrem Inneren wurden die Bildsäulen Maußolos' und seiner Gemahlin wohl in Gesellschaft zahlreicher Göttergestalten, deren Reste sich fanden, verehrt. Die Kassettendecke des Umganges und die Kapitäle der Säulen waren bemalt und vergoldet. Es öffnete sich der Cellaeingang

wie bei Tempeln üblich gegen Osten, der untere Haupteingang dagegen nach alter bei Gräbern eingebürgerter Regel nach Westen. In Erinnerung an früheste Vorbilder nun, von denen schon die Rede war, türmte sich schließlich auf den Abschlussfries des oberen Stockwerkes ein pyramidenförmiger Aufbau in 24 Stufen abgetreppt. Die oberste Platte war durch eine Quadriga bekrönt.

Wir finden hier wieder die Bestätigung, dass nicht bloß die Ägypter die Pyramide als Grabaufsatz verwendeten. Die Assyrer, Babylonier, Perser bedienten sich ihrer in gleicher Weise. Es war das Symbol höchster Weihe und Heilighaltung. Auch die von griechischem Geiste durchdrungenen Kleinasiaten konnten seiner nicht entraten trotz dem kühnen Sprung vom flachen hellenischen Tempeldach bis zur steilen Pyramide. Das konnte nicht ohne Nachahmung bleiben. Ähnlich bekrönte Gräber finden sich in der That außerhalb Kleinasiens auch in Sardinien, Sizilien, Gallien und Nordafrika.

Es ist schon öfters darauf hingewiesen worden, dass beim Auftürmen solcher steinerner Grabdenkmäler ursprünglich die hölzernen Scheiterhaufen, die man mit immer größerem Aufwand zu errichten liebte, als Vorbild gedient haben mögen. Gerade so hatten ja auch die Riesenschiffe und Festwagen der Ptolemäer schon ihr Ideal in jenem Scheiterhaufen gesucht, welchen Alexander seinem Freunde Hephästion errichtete, einer palastartigen Stufenpyramide nach babylonischem Muster, von oben bis unten überreich geschmückt mit Adlern und Drachen, Kriegern und Bogenschützen, kolossalen Sirenen, Löwen, Stieren, Tierjagden und Kentaurenkämpfen. Nicht minder wie diese dem Augenblick geweihten Baulichkeiten blieb die Sitte unvergessen, bei besonderen Anlässen, an Gedächtnis- und Weihetagen die noch schlichten Denkmäler mit Binden, Kränzen, Früchten u. dergl. zu schmücken. Aus den frischen aber vergänglichen Kindern der Natur erwuchs das Verlangen, auch Bleibendes zu schaffen; die erst vorübergehende Zierde ward durch plastische Nachbildung zu immerwährendem Schmuck.

Die Geschichte des Grabdenkmals lehrt uns nun weiter die charakteristische Thatsache in stets erneuerten Beispielen, dass — sobald einmal die alte Scheu überwunden und das „Mal“ aus dem Verborgenen ins freie Tageslicht hinausgetreten ist — die architektonischen Formen maßgebend werden. Die Motive der Baukunst sind es, insbesondere des Hausbaues, welche auch auf kleinere Monumente reichliche, wenn auch nicht immer sinngemäße Anwendung finden. Es ist hierbei in den plastisch geschmückten Sarkophagen als ein Fortschritt zu bezeichnen, wenn die Reliefs nicht sozusagen ineinander fließen, sondern durch breitere pfeilerartige Rahmen als Bilder umschlossen werden und diese Pfeiler durch ihre Verbindung mit den Sarkophagfüßen als Fortsetzung derselben zu betrachten sind.

Ägypten, das Land, dem wir die ältesten erhaltenen Kunstdenkmale verdanken, zeigt uns das sehr deutlich verbunden mit dem Bestreben, dem Toten ein besseres und schöneres Heim zu bereiten als dem Lebenden.

Gewaltigeres als die zu den Sternen aufragenden Zeigefinger der Pyramiden hat Menschenkraft nie erzwungen. In ihren Grabkammern, die freilich nicht mehr in Erdhügel, wohl aber in die ihnen nachgebildeten widerstandsfähigeren Steinhügel versenkt wurden, haben Plastik und Malerei gewetteifert, Bilder aus dem wirklichen Leben zu überliefern. Hier sehen wir den Toten opfernd oder beim Gastmahl, im Reichtum seines Besitzes, als Ackerbauer, Viehzüchter und Jäger, im häuslichen Leben, auf den Schiffen. Der Gedanke aber, dass „der Sarg die Wohnung des Verstorbenen“ sei, war für seine Gestaltung von größtem Einfluss; sie ähnelt deshalb der des Lebenden, nur ins Massive, Unvergängliche übertragen. Dies bemerkt man namentlich an den Sarkophagen. Die ältesten stammen aus dem Ende der 4. Dynastie. Es sind rechteckige Granitkasten, die ein Haus mit flachgewölbter Decke nachbilden.

Der Fassadenschmuck dieser gewaltigen Sarkophage wie der der Felsengräber ahmt den Holzstil der ursprünglichsten ägyptischen Wohnhäuser in Putz und Farbe nach. Wir erkennen daran den die Fläche wie einen Teppich umrahmenden Rundstab, bekrönt von der üblichen weit überragenden Traufrinne des Gesimses. Die Mauergliederung ist durch ein Gitterwerk von schmalen leistenartigen Pfosten angedeutet, nicht unähnlich einem einfachen Lattenzaun. Es fehlt auch der cylindrische Palmenstamm nicht, der an den Gräberfassaden so gut wie an ihren Vorbildern den Thürsturz bildet, und über ihm fehlt nicht einmal jenes senkrechte Gitterwerk, das die Verbindung der ursprünglich gebrannten Wand- und Dachfläche herstellt und den Häusern einst als Rauchabzug und Luftwechsel gedient haben mag.

Erst später trat in Ägypten jene Sargform hinzu, bei der die Leiche in einem ihr genau angepassten, menschengestalteten Holzkasten ruht, der seinerseits wiederum in einen ebenso geformten Steinsarkophag zu liegen kam.

Auch die Holzsärge, die man in der Krim fand, sind architektonischen Vorbildern nachgefolgt. Sie verraten eine bewusste Nachahmung der Tempelform. Jonische Säulen durch Gitter miteinander verbunden, stützen das Dach. Die Holzwände zwischen diesen Säulen waren mit buntbemalten Relieffiguren aus Gips geschmückt.

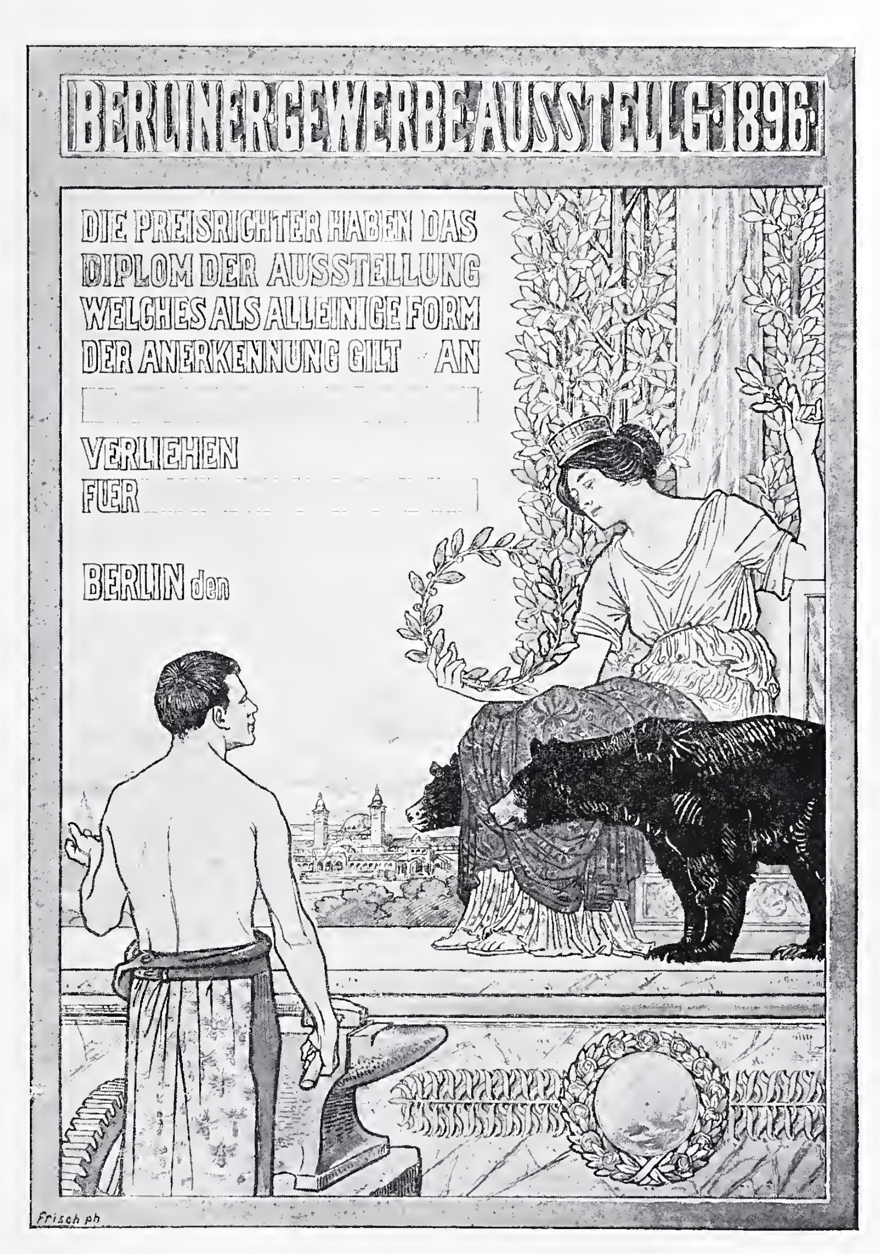
Betrachtete also der Ägypter im festen Glauben an die Fortdauer nach dem Tode auch die letzte Ruhestätte des Menschen als eine Wohnung, weshalb er sie derjenigen des Lebens ganz ähnlich gestaltete, nur entsprechend dauerhafter und veredelt, so leitet derselbe Gedanke auch andere Völker. Z. B. die Italiker in der Poebene und die Bewohner Cyperns, wo die Hausform weiter ausgebildet wurde. Ja, es sind die mit Kammern



Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von GEORG FRICKE, Berlin.

versehenen Grabhügel des skandinavischen Nordens nicht bloß Nachbildungen, sondern zuweilen die Wohnräume der Lebenden selbst gewesen. Selbst die ältesten griechischen Sarkophage behalten den Grundgedanken der Hausform bei; sie bilden den Deckel als Giebeldach mit Akroterien. Es ist auch hier wieder bezeichnend für den griechischen Geschmack, dass bei ihnen die architektonische Gliederung den Reliefschmuck überwiegt. Dieser ist ihnen ursprünglich Nebensache, das Bauprinzip die Hauptsache, und sehr mit Recht, da es sich doch um Denkmäler handelte.

Dass auch Kleinasien bei fortschreitender Entwicklung des Gräberkultus trotz dem Festhalten an urtümlicher Kegel- und Pyramidenform den Hausbau ziemlich unvermittelt, ja unkonstruktiv auf die Gestaltung des Grabmals übertrug, ward schon berührt. Die berühmten Felsenfassaden und Sarkophage Lykiens zeigen den Riegelbau der Wohnhäuser sowohl architektonisch auf Stein übertragen als auch in interessanten Reliefdarstellungen, eine Bauart, die sich anscheinend unverändert in den Vorratshäusern der dortigen Landleute bis heutigen Tags erhielt. Beispiele gleich den im britischen Museum und im Wiener Hofmuseum aufbewahrten offenbaren die vollständigste Nachahmung der Holzkonstruktion. Der Bildhauer findet nur an den Flächen des Unterbaues, an der Dachwölbung und am First Beschäftigung. Semper erkennt in diesen Denkmälern, die sich auch auf den Reliefs und zwar da unmittelbar neben anderen im Steincharakter gedachten Städteansichten zeigen, nicht eine den Lykiern eigentümliche Holzarchitektur, sondern ebenfalls höchst wahrscheinlich monumental in Stein umgesetzte „Scheiterhaufen“.



Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von FRITZ BECKER, Berlin.

Etrurien allein nimmt eine abweichende, eigenartige Entwicklung. Als hier an Stelle der früheren Grabformen die Grabkammer trat, ließ man beim Aushöhlen derselben bankartige Erhebungen in ihr stehen. Auf diese Steinbänke legte man die Toten. Sie wurden mit der Zeit zu Ruhebetten umgestaltet, indem man im leicht zu bearbeitenden Stein hölzerne Bettgestelle mit Kissen nachahmte. Farbige Behandlung ergänzte die Vorstellung. Als nun statt der Bänke der Sarg sich einbürgerte, blieb die Form des Ruhebettes für ihn bestehen, nur dass man statt des Toten sein Porträt obenauf legte. Ein dem Etruskischen eigener Naturalismus feierte in der möglichst getreuen, lebenswahren Porträtirung bei so passendem Anlass die höchsten, wenn auch nicht immer erfreuliche Triumphe. Aber auch hierbei blieb es nicht. Auch hier drängte sich ein architektonisches Gelüste ein. Der Sarg nahm eine Mittelstellung zwischen Haus- und Bettform ein. Es war dies kein künstlerischer Einfall. Die Verbindung von zwei so grundverschiedenen Dingen musste unorganisch bleiben. Die zu Giebeln aufgestülpten Schmalseiten zwangen das Bildnis des Verstorbenen, das nach wie vor auf den jetzt



Wandleuchter, ausgeführt in der Kunstschlosserei von B. Miksits, Berlin.

schilderten Art. Auch sie sind eine Verbindung der Bett- und Hausform. Weil der Unterteil als Bett gebildet war, schmückte man auch nur die Vorderseite mit Reliefs. Diese Reliefs wurden mit der Zeit zur Hauptsache. In ihnen konzentrirte sich das Interesse des Künstlers und Beschauers, die Deckelfigur sank dabei zur Nebensache herab und bemühte sich nicht mehr ein Porträt zu sein. Sie wurde zum Massenartikel.

Der Sarkophag, dessen Anwendung sich anscheinend aus Ägypten nach Syrien und Phönicien verpflanzte und von dort nach Kleinasien und Griechenland kam, in Etrurien aber schon verhältnismäßig früh auftrat, ist nun eigentlich kein Grabmal. Er wurde aber mit der Zeit ein wichtiger Bestandteil desselben und deshalb künstlerisch geschmückt. Bezeichnender Weise tritt dieser Schmuck im üppigeren Osten früher auf als in Hellas, wo, wie schon erwähnt, das ornamental plastische Prinzip vom architektonischen im Zaum gehalten wurde. In der That fehlt dem griechischen Sarkophag aber auch der Hinweis auf den Orient nicht. Die Löwen an den Decken, die Sphinxe und Greifen, die ganze im Wappenstil gehaltene Ornamentik verraten jene Vorbilder hier wie andernorts.

als Dach gebildeten Deckel gelagert war, so schräg zu liegen, dass es herunter zu fallen schien, ein Übelstand, der sich später bekanntlich auch auf italienischen Denkmälern der Renaissance wieder bemerkbar machen sollte. Übrigens bürgerte sich diese unerfreuliche Mischform schon im Altertum auch in Rom, ja selbst in Griechenland ein.

Umgekehrt haben wir dafür griechischen Einfluss auch auf etruskischen Sarkophagen zu bewundern. So an jenem herrlichen Alabastersarkophag von Corneto, der sich heute im Florentiner Museo archaeologico befindet.

Die etruskischen Aschenurnen, deren das archäologische Museum in Florenz eine so stattliche Anzahl besitzt, sind nichts als verkleinerte Sarkophage der ge-

War nun auch der Sarkophag ursprünglich nicht als eigentliches „Mal“ aufzufassen, so hat ihn doch in unserer späteren Entwicklung namentlich die Renaissance und die Barockkunst zum wesentlichsten Hauptstück ihrer architektonischen Grabkompositionen gemacht.

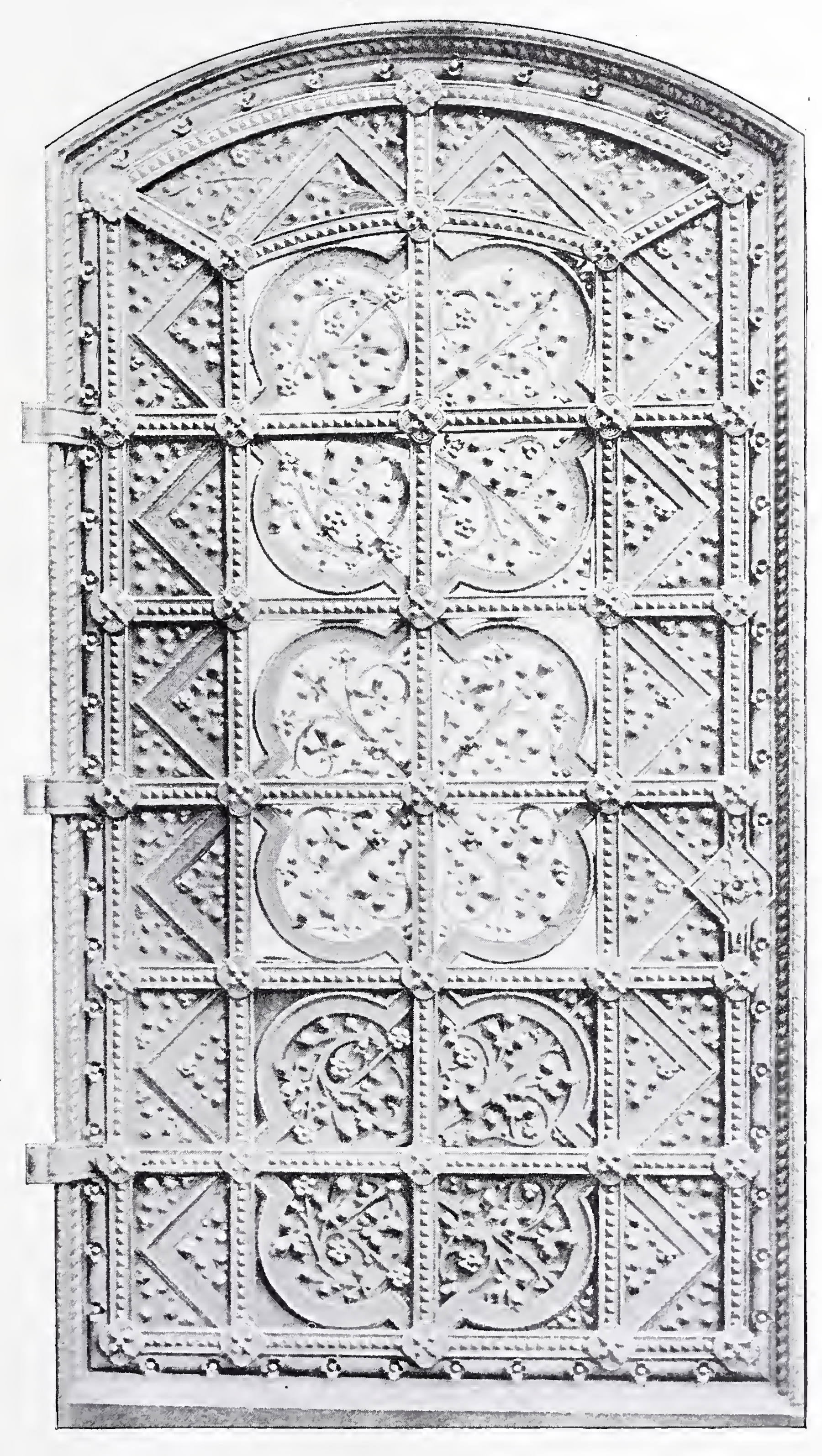
Der Antike freilich standen mannigfaltigere Formen zur Verfügung: neben all den genannten noch die Säule mit der Vase, die schlanke palmettengekrönte Stele, die Grabplatte mit einem Giebel oder in Art einer kleinen Kapelle, auch wohl bloß ein viereckiges Postament. Die Sirene als Muse der Totenklage im Relief oder rundfigurig als oberster Abschluss des Denkmals ist dann der

schlicht beredte Dolmetsch der Trauer. Alle diese Formen kommen nebeneinander vor. Sie geben der alten Gräberstraße einen, man möchte fast sagen, lebensvollen ja heiteren Charakter. Die Antike liebte bekanntlich nicht zu drastisch an den Tod erinnert zu werden, sie kokettirte nicht mit ihm. Für Gerippe und Totentänze fehlte ihr der Sinn. Die Kunst sollte ihr nicht Schmerzen aufwühlen und im Unerfreulichen paradiren, es ward ihr vielmehr zur Pflicht gemacht, das Unvermeidliche zu mildern, zu verklären, zu verdecken. Baumeister, Maler und Bildhauer hatten zu wetteifern, um auch das stille Haus des Todes zu einer Augenweide, einem wahren Kunstwerke zu adeln.

Von all den genannten Formen ist nun die Stele die am häufigsten auftretende. Der Sarkophag dagegen scheint wenigstens der griechischen Blütezeit fremd gewesen zu sein. Sie wollte eben so einfach wie die Wohnung des Lebenden auch die des Abgeschiedenen haben. Pfeiler und Säule aber sind nur künstlerische Gestaltungen der einfachen Steinsetzungen, die auch den Kelten als Grabmal galten, und der einfachen Bretter, die man auf dem Grabe im Norden Deutschlands so gut wie bei den Indianern Nordamerikas aufzurichten pflegte.

Die pfeilerartige Stele oder Steinplatte mit Palmetten- oder Giebelbekrönung gewährt bei aller Schlichtheit dem Plastiker doch Raum zur Darstellung des Verewigten. Wir sehen ihn da in flachem Relief, allein oder mit seinem Ehegemahl, häufig wohl auch nur eine Inschrift. Aber schon auf den mykenäischen Stelen tritt neben die einfache Spiralornamentirung die Darstellung einer Jagdscene. Es wird, wie dies späterhin an den Sarkophagen noch deutlicher erkennbar, schon in der ältesten griechischen Grabplastik versucht, Leben und Treiben des Verstorbenen durch charakterisirende Bilder zu kennzeichnen.

Wir sollen ihn in den bedeutsamsten Augenblicken seines Lebens kennen lernen in einer Art Genrebild, das zugleich doch historisch ist. Hier sehen wir ihn als



Hauptportal für die Georgenkirche, ausgeführt in der Kunstschlosserei von FERD. PAUL KRÜGER, entworfen von Geh. Reg.-Rat und Professor J. OTZEN, Berlin.

Krieger, dort wohl auch nur mit seinem Pferde, das er besonders liebte, beschäftigt; die Frau sich putzend oder Abschied nehmend; den Knaben beim Spiel oder von den Eltern umgeben. Ein typischer Ausschnitt aus dem Erlebten, beinah modern erscheinend, weil eben ganz wahr und menschlich. Ein in aller Einfachheit erquickender Zug des Intimen, Persönlichen wohnt diesen doch gewiss nur selten auf Bestellung gearbeiteten antiken Grabplatten inne. Freundschaft und Liebe, die den Toten im Leben erfreuten, folgen ihm so auf sein Grab. Die häufige Darstellung des Handreichens soll hierbei nur ein Zeichen der Neigung sein. Daneben bilden die häufig vorgeführten Toten- oder Familienmahle eine eigene Klasse. Da sieht man den Mann auf seinem Lager mit der Schale in der Hand, von seinen Angehörigen umgeben. Es ist eine Opferspende, die man dem Abgeschiedenen darbringt.

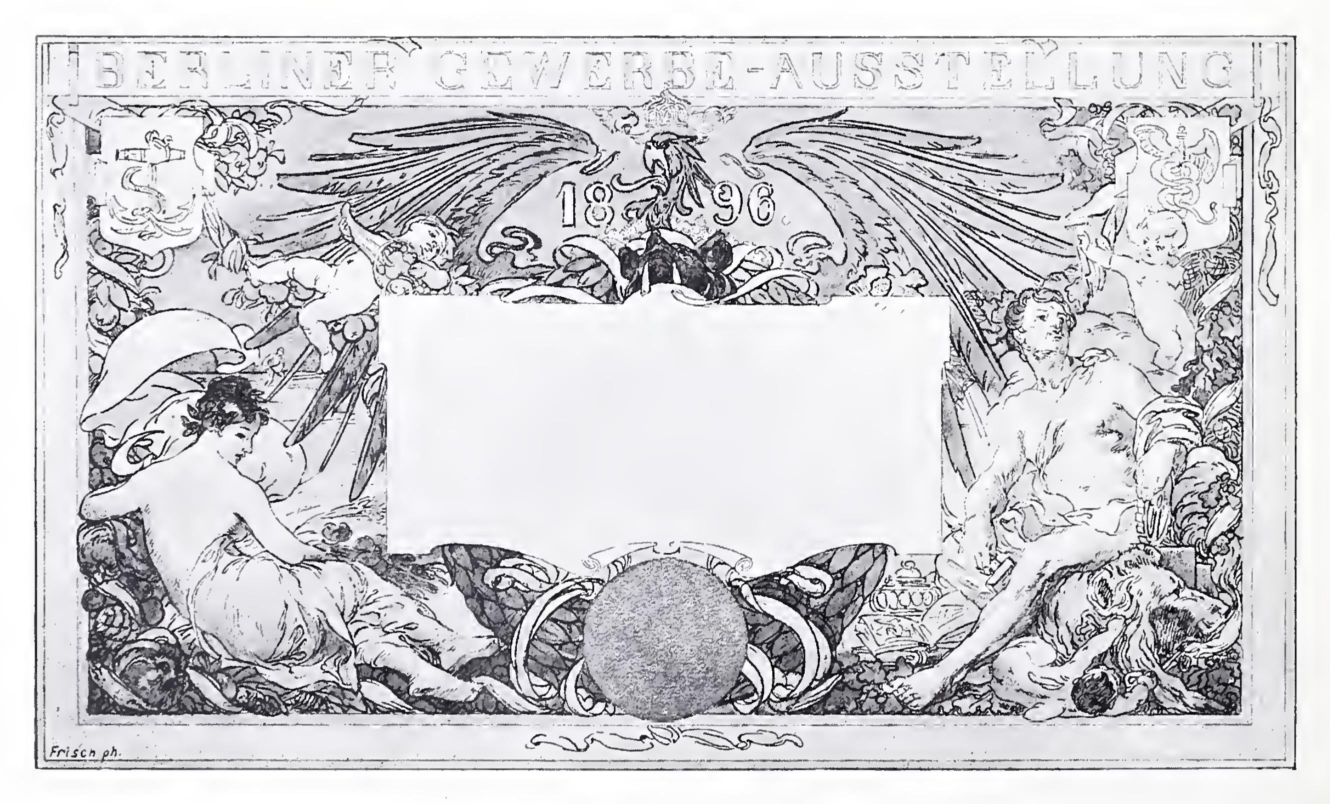
Das Denkmal steht also immer in Beziehung zum Verewigten, es spricht seine eigene beredte Sprache, es individualisirt, obwohl daneben gewiss auch beziehungslose Marktware in Verwendung stand.

Größere Denkmäler jüngeren Datums tragen die Gestalt von Tempelchen oder, wie namentlich in Attika, die seltsame Form der Lekythos, jener Flaschen, mit deren geweihtem Öl die Gräber besprengt wurden. Auch die insbesondere auf Inseln errichteten Denksteine mit der Darstellung eines einsamen trauernden Mannes, daneben etwa ein Schiff, sind als Erinnerungen an einen Schiffbrüchigen aufzufassen und gehören daher gewissermaßen auch zu den Grabmälern.

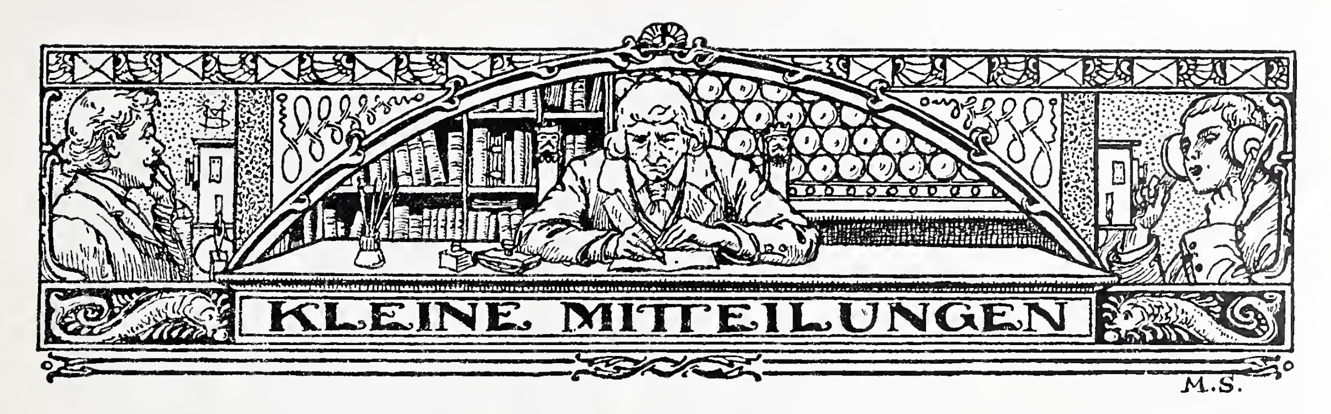
Dass es den Hellenen in diesen mannigfaltigen Formen nicht an Luxus gebrach und die zunehmende Zierlust der Totenstätte dem Geschmacke überlieferter Einfachheit schlecht behagte, erfahren wir schon aus Solon's Verbot, Grabdenkmäler mit Stuck zu überziehen. Erst im vorigen Jahre ward neuerlich auf einer der Inseln des ägäischen Meeres eine Inschrift gefunden mit dem Bruchstück eines Gesetzes, welches dem Luxus des Gräberkultes durch Androhung von Geldstrafen entgegentritt. Gleichzeitig duldete man auch in Athen noch keine prächtigen Denkmäler auf Gräbern.

Aber die Kunstfreude, vielleicht auch die Eitelkeit, ist immer stärker als die schönsten Gesetze. Die später aufkommenden Sarkophage werden zum eigentlichen Arbeitsfeld des Plastikers. Er hat, da es sich nun nicht mehr um vergängliche Holzsärge, sondern um freistehende Denkmale handelte, den ursprünglich nur aus Kränzen lebender Blumen bestehenden Schmuck in edlen Stein zu übertragen. Cyprische Holzsärge hatten schon in voralexandrinischer Zeit große metallene Löwenköpfe aufzuweisen, die zur Befestigung derartigen freilich vergänglichen Zierats gedient haben mögen. Übrigens fanden sich in der Krim auch Bruchstücke von Holzsärgen, wie sie Cypern und den griechischen Kolonieen Südrusslands eigen sind, kunstvoll geschmückt durch eingelegte und geschnitzte Arbeit von Holz und Elfenbein.

(Fortsetzung folgt.)



Entwurf zu einem Diplom für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 von Gustav Wittig, Charlottenburg.

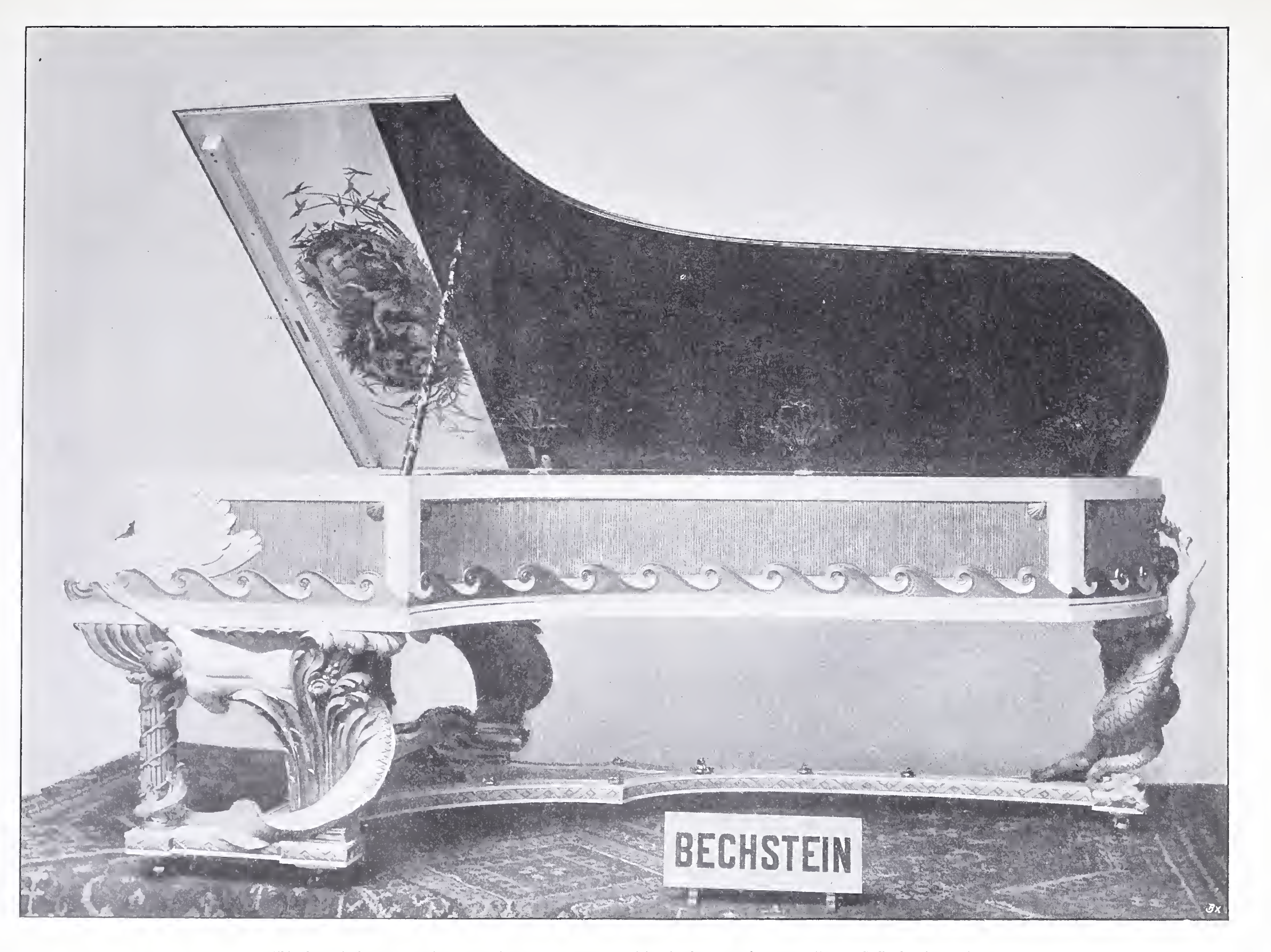




Berlin. In der Dezembersitzung des *Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* sprach der Reichskommissar Herr Geheimer Regierungsrat *Dr. Richter* über: „Die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 und ihre Organisation“, indem er einleitend mitteilte, dass die Verhältnisse zum Teil noch verschwommen seien und sich Vieles noch im Anfangsstadium der Entwicklung befinde; so sei z. B. die wichtigste Frage, die der Raumverteilung noch nicht gelöst. Es sei ihm deshalb nicht möglich, schon heute eingehende und erschöpfende Mitteilungen zu machen. Für die Ausstellung, deren Dauer vom 15. April bis 15. November 1900 festgesetzt ist, und die auf demselben nur erweiterten Platze der früheren Pariser Ausstellung stattfinden soll, stehe im Ganzen kaum halb soviel Grundfläche zur Verfügung, wie in Chicago 1893. Von diesem Raum nehme Frankreich rund die Hälfte für sich in Anspruch. Es erwachse aus dem so beschränkten Raum bei allen Staaten die Notwendigkeit, den Umfang ihrer Ausstellung zu beschränken. Durch die vorgesehene Gruppeneinteilung werden alle Nationen, mit Ausnahme der ganz kleinen und einiger überseeischer Staaten, die eigene Pavillons errichten, gezwungen, ihre Erzeugnisse nicht in sich geschlossen auszustellen, sondern in etwa 20 Gruppen zu verteilen, wodurch allerdings ein leichteres Vergleichen der Leistungen ermöglicht ist, aber auch größere Kosten erforderlich werden. Bei der wachsenden Eifersucht unserer Konkurrenten werde Deutschland auf kunstgewerblichem Gebiete namentlich Frankreich gegenüber einen sehr schweren Stand haben. Ein Erfolg werde uns sicherlich sowohl direkten als auch indirekten Nutzen bringen, während ein etwaiger Misserfolg für uns die größten Nachteile mit sich bringen werde. Da sich die Vorwürfe unserer Gegner in der Hauptsache gegen den Geschmack und die Güte der Waren richte, so sei es dringend erforderlich, alles Mittelmäßige oder nur Marktgängige unerbittlich zurückzuweisen und nur ganz Hervorragendes auszustellen. Die Vorführung der Erzeugnisse müsste in sachlich und räumlich geschlossenen Gruppen in gleichartigen Schränken und einheitlicher Anordnung geschehen. Es sei bei dem lebhaften Interesse, welches sich für diese Ausstellung überall in Deutschland rege, zu erhoffen, dass nicht nur unsere vorgeschrittenen technischen Industrieen Erfolge haben werden, sondern dass auch das Kunstgewerbe sich glänzend behaupten werde, wenn sich bei allen Arbeiten die großen Techniker nur mit guten Künstlern vereinigen würden und dadurch dem technischen Können die künstlerische Vollendung gegeben werde. Die Absicht des Reichskommissars gehe dahin, aus den ersten Sachverständigen Komitees zu bilden und diese zu einer großen Körperschaft zu vereinigen, der die Entscheidung über alle einschlägigen Fragen obliegen werde, und es stehe zu erwarten, dass bei derartig gemeinschaftlicher Arbeit der besten Kräfte diese Ausstellung unserer Industrie zum Nutzen und dem Vaterlande zum Segen gereichen werde. Die klaren und entschiedenen Auseinandersetzungen fanden den lebhaftesten Beifall der zahlreichen Versammlung. Der Vorsitzende, Architekt Hoffacker, dankte der Reichsregierung und dem Reichskommissar für das energische Eintreten und das lebhafte Interesse, welches dieser wichtigen Ausstellung gewidmet werde, und bemerkte, dass die Arbeiten des Vereins sich ganz besonders auf die weitere Verbreitung und thatsächliche Durchführung der besprochenen wichtigen Punkte riehten werden. *F.*

-u- **Braunschweig.** Dem *Jahresbericht des Kunstgewerbe Vereins* für die Zeit vom 1. Januar 1895 bis 1. Oktober 1896 entnehmen wir folgendes: Am 27. April 1895 fand eine von Seiten der Innungen veranstaltete Ausstellung von Lehrlingsarbeiten statt, auf der der Verein zahlreiche Belohnungen, in technischen Handbüchern bestehend, verteilte. In Folge eines erlassenen Rundschreibens war im Jahre 1895 die Mitgliederzahl von 323 auf 554 gestiegen. Der Kassenbestand betrug am 1. Oktober 1895 8113.68 M. gegen 6140,46 M. am 1. Januar. Am 8. und 9. März 1896 waren Skizzen und Aufnahmen aus Italien, Spanien und Frankreich des Herrn Malers Rettelbusch aus Magdeburg öffentlich ausgestellt. Der am 10. Mai 1896 nach Hildesheim unternommene Ausflug zur Besichtigung der dortigen Kunst- und kunstgewerblichen Sehenswürdigkeiten fand eine sehr lebhafte Beteiligung. Behufs Besuches der in Berlin und Nürnberg abgehaltenen Gewerbeausstellungen wurde eine große Anzahl jüngerer Gewerbetreibender und Lehrer der städtischen Gewerbeschule mit Reisezuschuss versehen. Um dieses zu ermöglichen, hatte das Herzogl. Staatsministerium 1000 M. bewilligt, ein Großindustrieller eine Summe zur Verfügung gestellt und ebenso wurde aus der Vereinskasse ein namhafter Beitrag bewilligt. Die Mitgliederzahl am 30. September 1896 betrug 516 gegen 554, der Kassenbestand 7718,35 M. gegen 8113,68 M.

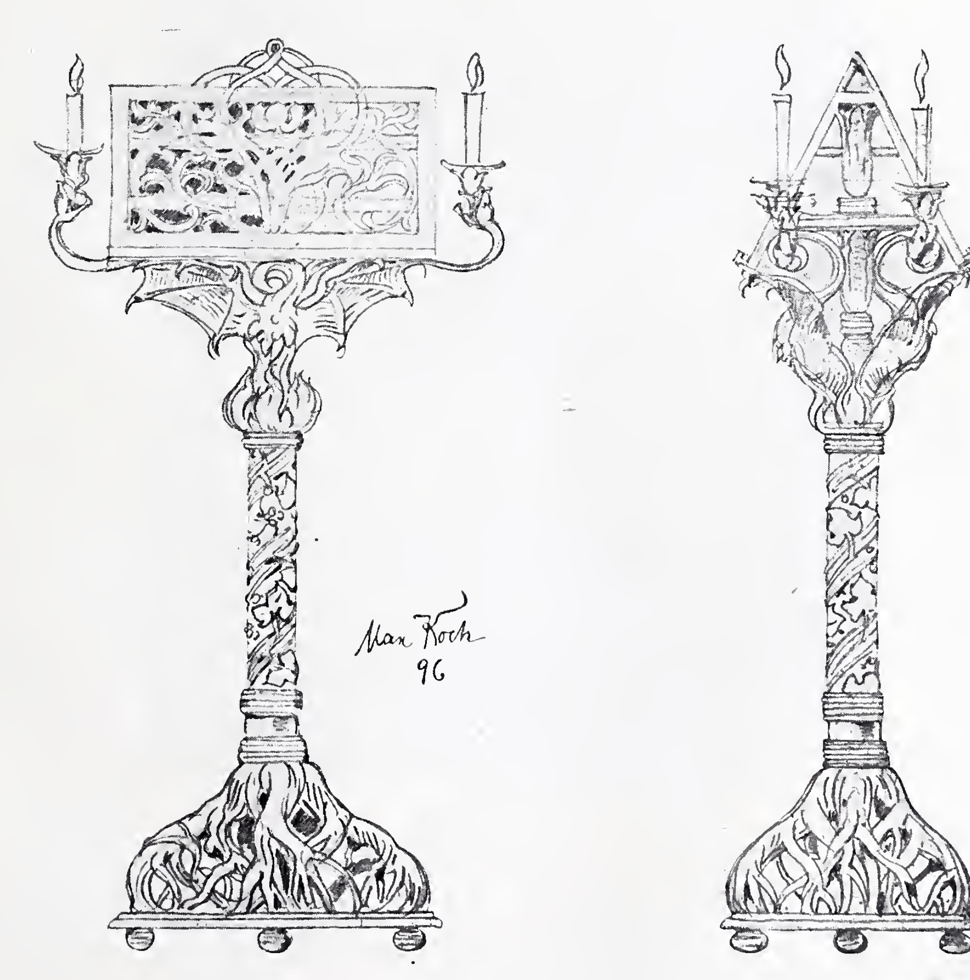
Breslau. *Kunstgewerbeverein.* Der Verein beabsichtigt die Vermittlung zu übernehmen bezüglich der Beschickung der Pariser Weltausstellung durch schlesische Kunstindustrielle und -Handwerker. Aus diesem Anlass hat am 9. Dezember eine Versammlung öffentlicher Natur stattgefunden, in welcher die Angelegenheit erörtert wurde. Das Referat hatte Herr M. Kimbel übernommen In der sich anschließenden Debatte gab Herr Handelskammersyndikus und Landtagsabgeordneter Bergrat Gothein verschiedene Aufschlüsse über die deutschen Handelsbeziehungen. Schließlich einigte man



Flügel, nach dem Entwurfe von Professor M. Koch ausgeführt in der Pianoforte-Fabrik von C. Bechstein-Berlin.

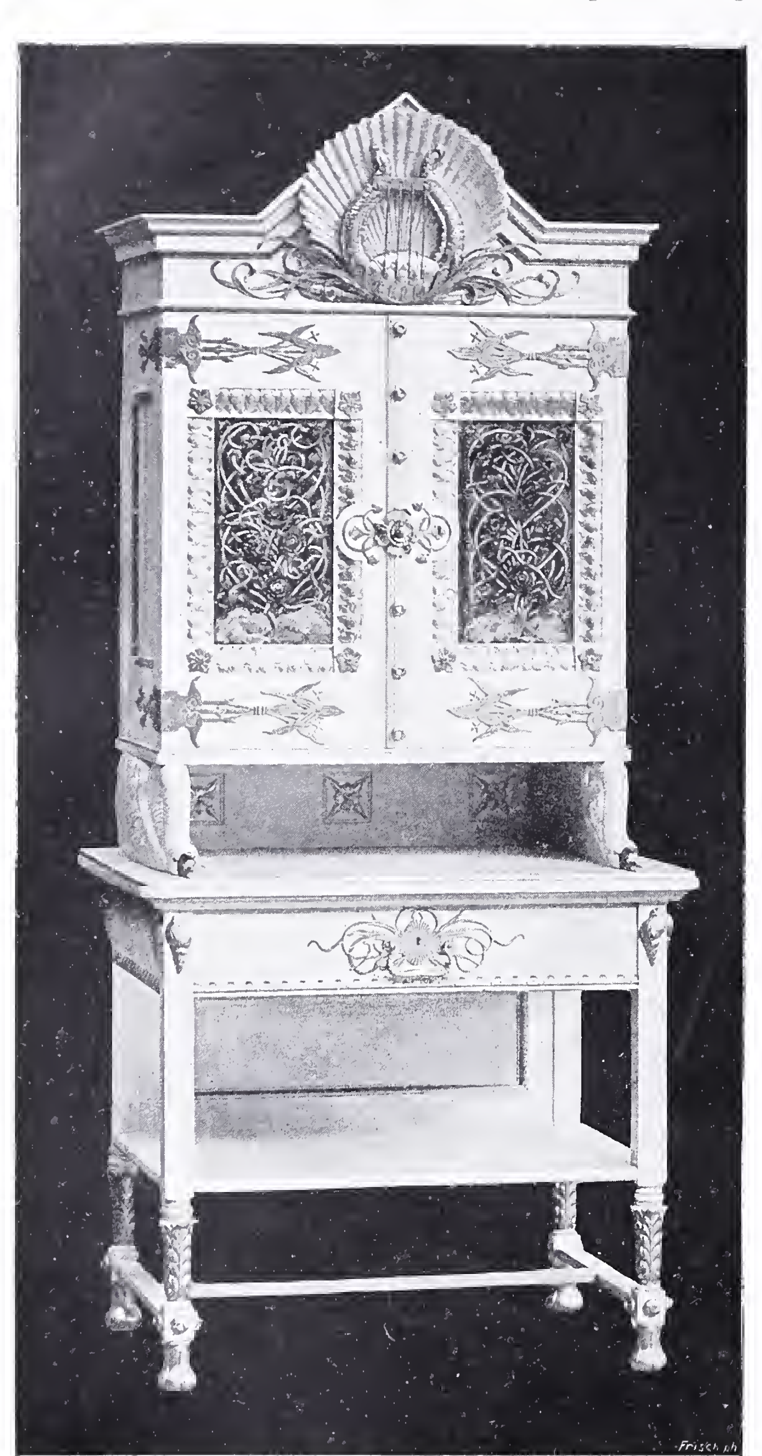
sich dahin, erst das Resultat der vom Reichskommissar Dr. Richter Anfang des neuen Jahres einzuberufenden Versammlung deutscher Interessenten und den zu demselben Zwecke abzuhaltenden Delegiitentag der deutschen Kunstgewerbevereine in Berlin abzuwarten und dann die geeigneten Schritte zu ergreifen. — Die glänzend verlaufene Stickereiausstellung brachte einen nennenswerten Überschuss, mittels welchem, wie der 1. Vorsitzende Herr H. Rumsch mitteilte, nach einer von Herrn Professor Direktor H. Kühn getroffenen sachverständigen Auswahl, eine Anzahl schöner Stücke der Ausstellung angekauft wurden, um seinerzeit dem neuen städtischen Kunstgewerbemuseum überwiesen zu werden. Desgleichen gelangte zur Mitteilung, dass Herr Provinzial-Konservator Lutsch und Geheimrat Prof. Dr. Felix Dahn Vorträge angekündigt haben. *G. SCH.*

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* In der Sitzung vom 6. d. M. sprach Herr Zeichnenlehrer F. Peltz über das Thema: „In welchem Rahmen hat sich der Zeichnenunterricht zu bewegen, wenn er dem Grundsatz: Nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen wir, entsprechen soll“. Der Redner erwähnte zunächst die Reformen, welche in der Neuzeit in allen Unterrichtsfächern vorgenommen wurden, und wies dabei auf die Beschlüsse der Berliner Schulkonferenz hin, die alle mehr das praktische Leben berücksichtigen. In diesem Sinne sei auch der Zeichnenunterricht umzugestalten und schon umgestaltet worden. Während noch vor 20 Jahren die Kopirmanier und Bildchenmacherei florirte, sei seit 1887 das Zeichnen nach körperlichen Gegenständen allgemein geworden. Nachdem Redner die Reformvorschläge von Lange, Hirth, Stade, Mathäi und Kimbel besprochen, führte er unter Veranschaulichung von ausgestellten Schülerarbeiten aus, was von diesen Vorschlägen in die Schulpraxis hinübergenommen werden könne und durchführbar sei und wie sich dann der Unterricht zu gestalten habe. Redner verwarf das sogenannte Stuhlmann'sche Körperzeichnen. Er empfahl außerdem das Zeichnen nach künstlichen Blumen, sowie Pflanzen, Tieren u. s. w., Verwenden der Farbe und des Pinsels, sowie das Schattiren. Das Arbeiten mit dem Pinsel erziehe zur Sauberkeit und gebe die Möglichkeit, eine Form in kurzer Zeit plastisch hervortreten zu lassen. Die Wiedergabe der hauptsächlichsten Schatten sei beim Zeichnen nach Körpern unerlässlich. Schließlich trat der Vortragende der Ansicht vieler Handwerker entgegen, dass die Schüler der Fortbildungsschulen nur Vorlagen für ihr Fach zeichnen sollen und betonte die Notwendigkeit der Erlangung einer gewissen allgemeinen elementaren Zeichnenfertigkeit, ehe man zum Fachzeichnen schreite. — Dem interessanten Vortrag wurde Beifall zu Teil. Der Redner hatte eine Reihe von Thesen über den Zeichnenunterricht aufgestellt und der Versammlung zur Annahme empfohlen. Die dem Vortrag folgende Debatte zeitigte jedoch so diametral entgegengesetzte Ansichten, dass Redner dieselben zurückzog. *G. SCH.*



Notenpult, entworfen von Professor M. KOCH, Berlin.

Dresden. *Kunstgewerbeverein.* Der Verein verlor durch den Tod sein langjähriges Mitglied, Herrn Generalkonsul Mankiewicz, der seit 16 Jahren das Amt des Schatzmeisters bekleidet hatte. Von der königl. Staatsregierung wurde dem Verein auf Ansuchen des Vorstandes für die gemeinnützigen Bestrebungen des Vereins 1000 M. bewilligt. Die Kollektivausstellung des Vereins auf der Ausstellung des Sächs. Handwerks und Kunstgewerbes im verflossenen Jahre in Dresden war von 64 Vereinsmitgliedern und 12 Nichtmitgliedern beschickt. 53 Auszeichnungen entfielen auf die Vereinsmitglieder. Zu den Kosten für Platzmiete, Dekoration etc. von rund 12000 M. schoss die Vereinskasse 4000 M. zu. Auch die Herausgabe des Adressbuches nahm die Thätigkeit des Vorstandes im vergangenen Sommer besonders in Anspruch. Herr Direktor Dr. Th. Volbehr-Magdeburg hielt im März einen Vortrag über „die Geschichte und Technik der Gläser", an welchem Abend Herr Friedrich Zietzmann-Berlin die Technik des venetianischen Glasblasens praktisch vorführte und verschiedene Firmen, sowie das Dresdener Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung von Gläsern veranstalteten und so einen lehrreichen Überblick über die moderne Kunstglasfabrikation gaben. Am 12. November hielt Herr Direktor Dr. Th. Volbehr-Magdeburg einen Vortrag über „die Kunst im Dienste des modernen Kunstgewerbes" und am 26. November v. J. Herr Dr. J. L. Sponsel über „Volkskunst". Zur Illustration des Vortrages diente ein Ausstellung bäuerlicher Geräte und Zierstücke, welche zum Teil aus dem königl. Kunstgewerbe-Museum, zum Teil aus Privatbesitz geliehen waren. Am 14. Januar d. J. berichtete der Vorsitzende, Hofrat Graff, zunächst über das Ergebnis der Verhandlungen des am 10. und 11. Januar in Berlin abgehaltenen Delegirtentages des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, welcher sich mit der Frage der Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes an der Pariser Ausstellung beschäftigte. Sodann sprach Herr Heinrich Glücksmann-Wien über das Thema: „Des Handwerks gute alte Zeit". Am gleichen Abend hatte die Firma Otto Kaufmann in Niedersedlitz eine reiche Ausstellung ihrer Mosaikplatten veranstaltet, welche näher besprochen wurde.



Büffet, angefertigt für die Lotterie der Berliner Gewerbeausstellung 1896 nach einer Skizze des Herrn Professor M. Koch; ausgeführt in der Kunsttischlerei von Paul Schirmer, Berlin.

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* In den zwei Sälen des hiesigen Prozinzial-Museums für bildende Künste, welche vom Direktorium in dankenswerter Weise dem Verein für seine Zwecke überlassen wurden, waren im Dezember v. J. und Januar d. J. eine Reihe von dekorativen Malereien in Leimfarbe von L. Pillon, Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, ausgestellt. Was dieser Sammlung ihren Wert verlieh, ist die Ausführung der Arbeiten in dem schwierigen aber dankbaren Material der Leimfarbe. Gerade in der dekorativen Malerei, in deren verschiedensten Zweigen, z. B. Theatermalerei, Zimmermalerei, ist man zum größten Teil auf die Leimfarbe angewiesen, und wenn noch vielfach der gewollte Zweck nicht erreicht wird, so liegt eben das Hindernis in den Schwierigkeiten der Technik. Die Ausstellung zeigte eine spielende Überwindung derselben, wie volle Beherrschung der Ausdrucksmittel. Sie zeigte auch in einigen interessanten Versuchen die weitgehendste Verwendung sogar bis zur sogenannten Staffeleimalerei. Während sie hier dem Dekorationsmaler neue Anregung bot und Aufschlüsse verschaffte, erfreute sie dort das Auge und Gefühl des Liebhabers durch die Leuchtkraft der Farben, durch den erzielten Glanz und

Flottheit des Vortrages, ebensowohl als auch durch die zu Tage tretende Originalität des Meisters, welcher es verschmäht, auf der breiten Heerstraße zu wandern und nur seine Phantasie walten lässt, unbekümmert um das Woher und Warum. Die Ausstellung enthielt auch Arbeiten von seinen Schülern, die unter mehr oder wenigen großem Einfluss des Lehrers entstanden sind. Desgleichen waren Naturstudien nach Blumen, Architekturbilder, Skizzen und Entwürfe zu Wand- und Deckenmalereien vertreten. Auch Stillleben unter Glas finden sich vor. Des ferneren war der Lehrgang seiner Schule durch eine Reihe von Blättern zur Darstellung gebracht. Schließlich waren vom Verein aus die Tafeln des Werkes „Malereien aus dem Thurn und Taxis'schen Schlosse" (welches im Kunstgewerbeblatt kürzlich besprochen wurde) ausgelegt worden. Professor L. Pillon hat sich durch seine Werke seinerzeit einen Ruf erworben, so dass ihn der leider zu früh verstorbene Architekt Oberbaurat A. Gnauth an die Nürnberger Schule als Lehrer zog, wo er eine segensreiche Thätigkeit seit langem entfaltete. Aus allen Teilen Deutschlands rekrutiren sich seine Schüler, die das Gute seines Könnens in sich aufnehmen. Giebt es doch schon jetzt eine Reihe von namhaften Architekten, die auch des Meisters Schule besucht haben, um die Technik zu studiren. — Auch diese Ausstellung wurde ebenso wie die Stickereiausstellung aus den von Stadt und Provinz zur Verfügung gestellten Mitteln bestritten, und beträgt ihre Dauer acht Wochen.

G. SCH.



Notenpult, angefertigt für die Lotterie der Berliner Gewerbeausstellung 1896 nach einer Skizze des Herrn Prof. M. KOCH; ausgeführt in der Kunsttischlerei von Paul Schirmer, Berlin.

SCHULEN.

-u- **Berlin.** Nach dem Jahresbericht der *Kgl. Kunstgewerbeschule* für das Schuljahr 1895/96 kam im Lehrplan die bisherige Klasse für Ornamentzeichnen in Fortfall; neu eingerichtet wurde dafür eine Abendklasse für ornamentales Modelliren unter Leitung des Bildhauers Taubert. Die im Sommerquartal des Schuljahres 1894/95 versuchsweise eingeführte dritte Abteilung des Ergänzungsunterrichts für kunstgewerbliche Aufnahmen wurde beibehalten. An Staatsaufträgen sind aus den Mitteln des im Jahre 1890/91 begründeten Fonds die Ausschmückung des Altars der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, zwei silberne Tafelleuchter für das Kgl. Kultusministerium und die Ausstattung des Ministerial-Sitzungszimmers im neuen Landtagsgebäude im Laufe des Berichtsjahres unter Beteiligung der Fachklassen für architektonisches Zeichnen, für Modelliren und Ciseliren, für Holzschnitzerei, für dekorative und figürliche Malerei und für Musterzeichnen fertiggestellt worden. Die beiden letztgenannten Arbeiten wurden der Ausstellung des Kunstgewerbe-Museums auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 eingefügt.

WETTBEWERBE.

Das Preisgericht der Plakatkonkurrenz für die große Allgemeine Gartenbau-Ausstellung des Vereins zur Beförderung des Gartenbaues in den preußischen Staaten im Treptower Park zu Berlin vom 28. April bis 9. Mai 1897 hat den ersten Preis (300 M.) dem Entwurfe des Herrn Maler Otto Porsche-München, Blütenstr. 12 zuerkannt. Den zweiten Preis (200 M.) erhielt die Arbeit des Herrn A. Junghans-Berlin NW., Spenerstr. 24 und den dritten Preis

(100 M.) der Entwurf des Herrn Adolf Münzer-München, Amalienstr. 42.

ZU UNSEREN BILDERN.

Zu den diesem Hefte beigegebenen Abbildungen von Diplomentwürfen für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 ist zu bemerken, dass unter den damals eingegangenen 43 Entwürfen dem Preisgericht keine des ersten Preises würdig erschienen war. Es wurde deshalb der zur Verfügung stehende Betrag von 2000 M. in 4 Preise geteilt. Es erhielten einen Preis von 800 M. der Entwurf des Herrn Maler Tippel, Berlin; drei gleiche Preise von je 400 M. wurden den Arbeiten des Herrn Maler Dauber in Marburg, des Herrn Maler Koberstein und des Herrn Maler Böhland in Berlin zuerkannt. Die Ausstellungsleitung hat späterhin vorgezogen, keinen der preisgekrönten Künstler mit der Ausarbeitung des Diploms zu betrauen und statt dessen Herrn Prof. Doepler, der s. Zt. neben anderen als Preisrichter fungirte, mit der Anfertigung des auf der einen Tafel dieses Heftes wiedergegebenen Diplomentwurfes betraut. — Die in diesem Hefte dargestellte Musikzimmereinrichtung, welche nach den Entwürfen des Herrn Prof. Max Koch-Berlin zur Ausführung gelangt ist, war ein Hauptgewinn der Lotterie der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Der Flügel war ein hervorragender Ausstellungsgegenstand der Pianoforte-Fabrik von C. Bechstein-Berlin; die übrigen Teile wurden nach dem Ankauf des Flügels für die Verlosung als Ergänzung einer Musikzimmer-Einrichtung vom Kunsttischler Paul Schirmer ausgeführt. Die künstlerische Eigenart der Einrichtung ist sofort in die Augen springend! Schon beim Entwurfe des Flügels war versucht worden, die strenge architektonische Komposition mit naturalistischen Elementen in maßvoller Weise zu durchsetzen. Der Gegenstand des von Taubert prächtig geschnittenen Fußes ist eine symbolische Darstellung des aus der Tiefe durch eine Meerjungfrau zu Tage geförderten Schatzes. Die entsprechenden Beziehungen zur Ausübung der musikalischen Kunst herzustellen ist nicht schwer. Die Farbengebung ist eine lichte bei sparsamer Anwendung von Bronze. Stark tritt das naturalistische Element in den übrigen Stücken hervor, am stärksten in den Entwürfen zu denselben. Die Seitenwangen und Rücklehne der Bank, die Fuß-, Schaft- und Kronenbildung des Pultes zeigen im Entwurf mit entschiedener Absicht eine stark hervortretende Anknüpfung an natürliche Gebilde, deren Wiedergabe indessen in der Ausführung zum Teil wieder verlassen wurde, um, namentlich im Fuß der Pulte, eine mehr architektonische Form zur Entwickelung gelangen zu lassen. Ähnliches lässt sich auch von dem elegant sich aufbauenden Schränkchen Seite 78 sagen. Die an das Pflanzen- und Tierleben des Wassers erinnernden, schmückenden Motive stellen die Beziehung zu der Darstellung des Fußes des Flügels her und sind in gleich eigenartiger Weise ausgebildet wie die Formen der übrigen Stücke. Gleichwie beim Flügel ist auch bei den übrigen Teilen das Holzwerk hellcrême-farbig lackirt und in lichter Farbgebung mit decenter Bronzirung behandelt. Es ist ein interessanter und beachtenswerter Versuch, der mit dieser Einrichtung angestellt ist.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1896. Nr. 22/24.

Wanderungen durch die II. Bayerische Landesausstellung. Von Dr. E. Reike.

Journal für Buchdruckerkunst. 1896. Nr. 47/48.

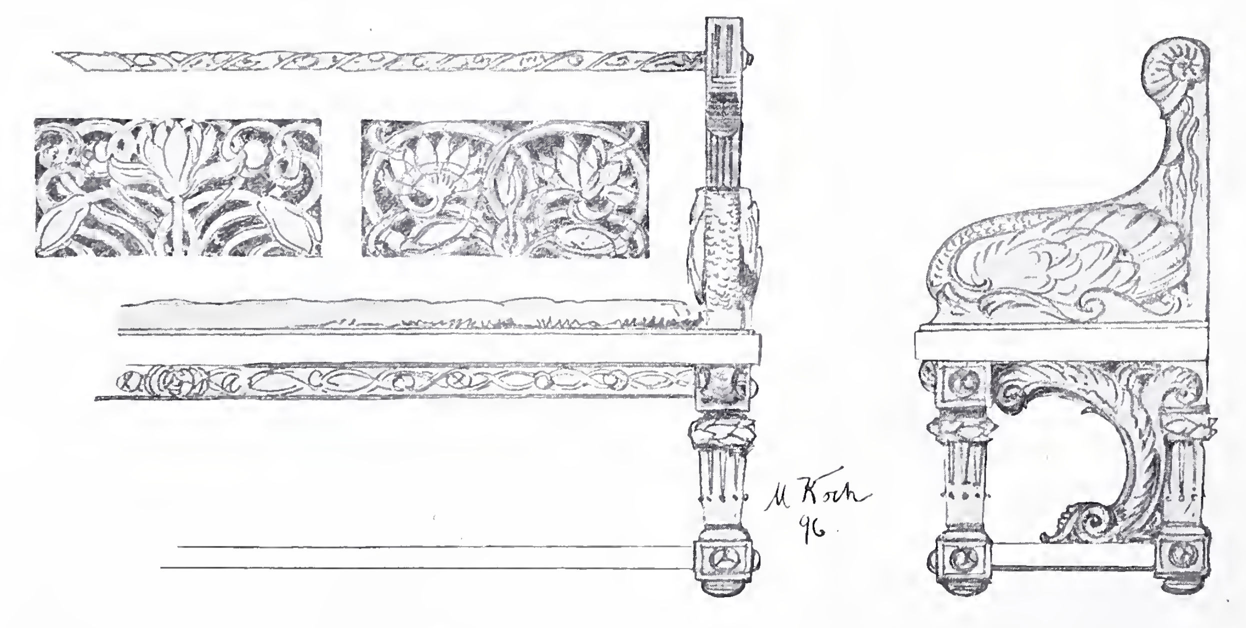
Die Einführung der Lithographie in Hamburg. — Titelblattpreisausschreiben. — Zur Geschichte der Künstler-Lithographie. — Autotypische Glasraster. — Von der Pariser Ausstellung des Jahres 1900. — Konkurrenzausschreibung in Wien.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1896. Heft XII.

Erweiterungsbauten zum österreichischen Museum am Stubenring. — Die Weihnachtsausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereines. — Fälscher und Sammler. Von H. Macht.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. 1896. Heft 12.

Die kirchliche Holzdekoration Belgiens im Rubensstil und in seinen Ausläufern. Von Prof. Dr. H. Semper. — Örtliche Besonderheiten in älteren Tischlerarbeiten. Von Prof. Dr. A. Haupt. (Schluss.) — Eine kunstgewerbliche Zeit- und Streitfrage. Von K. Gross.

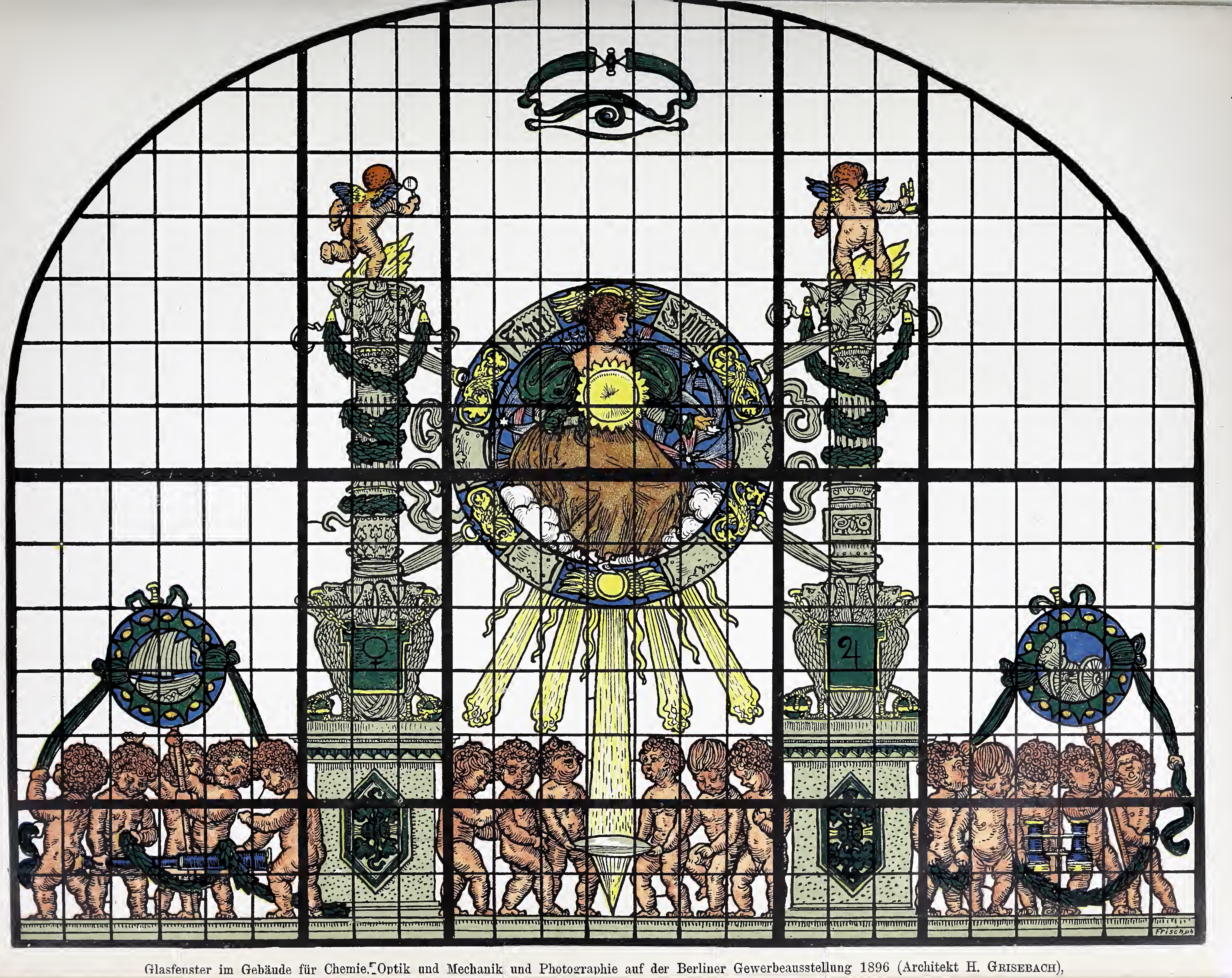


Bank für ein Musikzimmer, entworfen von Professor M. Koch, Berlin.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Diplom der Berliner Gewerbeausstellung 1896; gemalt von Prof. E. DOEPLER d. j., Berlin.



Glasfenster im Gebäude für Chemie, Optik und Mechanik und Photographie auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 (Architekt H. GRISEBACH),



Vignette, gezeichnet von EDUARD LIESEN, Berlin.

Frisch ph.

AUFGABE DER KUNSTGEWERBE-MUSEEN.

DAS zweite Heft der Zeitschrift *Pan* 1896 brachte einen längeren Aufsatz unter obiger Überschrift, der an der entlegenen Stelle vielleicht weniger beachtet worden wäre, wenn er nicht den in vieler Hinsicht hochverdienten Kunstforscher Wilhelm Bode zum Verfasser gehabt hätte. Dieser Umstand hat dazu geführt, dass an die Redaktion des Kunstgewerbeblattes Wünsche herangetreten sind, man möge zu den verschiedenartigen Wendungen dieses Aufsatzes Stellung nehmen, und diese Wünsche haben wieder die Redaktion veranlasst, den Unterzeichneten als einen der älteren Fachmänner zu einem Berichte aufzufordern. Als Feind jeder litterarischen Polemik auf Gebieten, in denen man praktisch eingreifen kann, entspreche ich diesem Wunsche nur ungern und lediglich in der Absicht, eine Entgegnung aus der Feder eines vielleicht jüngeren und heißblütigeren Anwaltes zu verhindern.

Es scheint mir am zweckmäßigsten, sich auf die Richtigstellung einzelner Bemerkungen des Pan weiter nicht einzulassen und lediglich auf die Hauptpunkte einzugehen, obgleich auch diese nur zum Teil einer Erörterung bedürfen.

Der erste Hauptpunkt ist durch die gemeinsame Erfahrung der Fachmänner längst erledigt, es ist die Frage, was die Gewerbe-Museen mit den kulturhistorischen Aufgaben gemein haben.

Es ist klar, dass beim Anfang der Bewegung zur Gründung von Gewerbe-Museen, die in England 1852, in Wien 1859, in Berlin 1867 begann, die Vorstellungen von dem Nutzen, den die neuen Anstalten stiften könnten, etwas schwankten. Man glaubte vielfach, Vorbilder in dem engen Sinne sammeln zu sollen, dass der Handwerker direkt darnach arbeiten könne, und wünschte daher womöglich für jeden Gewerkzweig, zum mindesten aber für die an den betreffenden Orten herrschenden Gewerbe, vollständige Reihen aller denkbaren Formen zu besitzen, und bemühte sich, das Gesammelte für den Handwerker nach Techniken zu ordnen.

Bei mäßiger Erfahrung wurde man sich aber darüber klar, dass ein direktes Nachbilden selten oder eigentlich niemals möglich sei. Jedes Produkt des Gewerbfleißes ist bedingt nicht nur durch Material und Technik, sondern auch durch Zeit und Ort seiner Entstehung, durch die besonderen Sitten und Anschauungen der Zeit, durch die verwandten Stücke, die in demselben Raume zur Aufstellung kommen sollten, kurz durch alles, was wir als kunstgeschichtliche und kulturhistorische Elemente bezeichnen.

Wenn nun ein Museum seine Objekte lediglich nach technischen Gesichtspunkten ordnet, so wird das Verständnis nur einseitig gefördert; man muss unzweifelhaft der kulturhistorischen Erkenntnis stark entgegenkommen,



Vignette, gezeichnet von AUGUST GLASER, München.

am meisten natürlich in den Gruppen, die, wie Möbel, Wandteppiche, Kronleuchter, als direkter Zimmerschmuck unweigerlich von den Architekturformen jeder Periode abhängig sind. Aber auch für das Verständnis anderer Gruppen ist der geschichtliche Zusammenhang nie völlig entbehrlich.

Diese Umstände entdeckt der Pan etwas spät. Ich selbst habe außer an verschiedenen anderen Stellen in einer kleinen Schrift „Unserer Väter Werke“ im Jahre 1889 die meisten der hier gestreiften Punkte ausführlich behandelt; ferner hat Justus Brinckmann in der Einleitung zu seinem Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe dieselben Forderungen nur noch viel schärfer aufgestellt. Übrigens giebt es kaum ein größeres Museum, das nicht, wenigstens Möbel mit Zubehör historisch ordnete, und auch in den technischen Gruppen Glas, Töpferei u. dergl. werden Ort und Zeit der Entstehung stark hervorgehoben.

Die Frage, wie sich dies praktisch in jedem einzelnen Falle lösen lasse, ist mit einem Schema nicht zu beantworten. Wenn das nötige Material vorhanden ist, so wird man sich natürlich bemühen, einzelne Räume möglichst so herzurichten, dass sie das Bild einer bestimmten Kulturepoche geben. Form und Farbe der Möbel und der Geräte wird man besser verstehen, wenn auch Wände und Decken im Charakter der Zeit dekorirt sind. Aber dies allein genügt nicht. Sehr wichtig für die Wirkung ist die Größenabmessung des Raumes in Breite und Höhe, ebenso wichtig Größe und Lage der Thüren und der Fenster mit großem oder kleinem, vollem oder gebrochenem Lichteinfall, ferner der Zusammenhang mit dem Kleingerät, das frei zur Benutzung in einem Raume zu stehen pflegt.

Wie soll es nun möglich sein, alle diese Faktoren in einem mehr oder minder fertigen Museumsgebäude zu berücksichtigen, selbst wenn man Tapeten, Möbel und Geräte in Menge besitzt?! In unvergleichlich glücklicher Lage wird das Schweizer Landesmuseum in Zürich sein, das im wesentlichen zusammengesetzt ist aus vollständigen Zimmern, die in ihrem Getäfel, einschließlich Decken und Thüren, hierhin übertragen sind und deren Formen das Gebäude angepasst ist. Aber selbst hier kann man nicht das Gerät frei hineinstellen. Noch vollkommener in seiner Art ist das Museum von Schloss Rosenborg in Kopenhagen, wo eine Reihe von Herrschern nacheinander je eine Reihe von Zimmern hergerichtet haben.

In unsern neubegründeten deutschen Gewerbe-Museen sind ähnliche Anordnungen nur in seltenen Fällen möglich. Das Berliner Museum hat zwei Zimmer des XVI. und eines des XVIII. Jahrh. mit leidlichem Innehalten der Grundlinien eingebaut, und führt es seit Jahren in seinem offiziellen Programm die Reihe dieser Zimmer zu vermehren, sobald es die dazu brauchbaren Räume des zweiten Stockwerks erhält, in denen jetzt die Unterrichts-Anstalt un-

genügend untergebracht ist. Aber auch wenn diese Räume verfügbar und alles wünschenswerte Material zur Dekorirung herbeigeschafft ist, wird immer der Unterschied zwischen Wohnraum und Museumsraum bestehen bleiben, man kann die kleinen Objekte nicht anders als unter Glas ausstellen, man muss die Cirkulation in den Räumen ermöglichen, muss bedacht sein, dass der Beschauer nicht die besten Stücke beim Betrachten beschattet, muss freistehende feinere Möbel auf Sockel stellen etc. etc.

Wie selten wird aber ein Museum in der Lage sein, das wirklich nötige Material zu besitzen! Wie selten wird es bei seinem Raumbedarf in der Lage sein, ein Zimmer von 1720 einfach leer zu lassen, weil sein Bestand an Möbeln nur solche von 1700 oder von 1740 aufweist! Man wird gezwungen sein, erhebliche Zugeständnisse zu machen, man wird die Zimmer viel voller stellen, als sie es jemals im Gebrauche waren, wird malerische Wirkungen zu erzielen suchen und wird gerade in dem Bemühen, kulturhistorische Bilder zu geben, eine Saat von Irrtümern ausstreuen, die um so verhängnisvoller wird, je überzeugender der von einem malerisch veranlagten Museumsleiter geschaffene Raum wirkt.

In dieser Richtung hat das Musée Cluny in Paris, welches sich in wirklich alten Räumen einrichten konnte, reichlich so viel Schaden als Nutzen gestiftet, es ist die eigentliche Brutstätte des falschen Atelierstils, welcher unsere modernen Zimmer mit malerischem Trödel überlastet hat. Eine noch gefährlichere Brutstätte für falsche Anschauungen ist das Museum in Salzburg, ein direkter Ableger des Münchener Künstlerstils, für welchen die Wiener das schöne Wort „Geschnas“ haben. In seiner sehr geschickten malerischen Herrichtung regt es zunächst lebhaft an und könnte als vorübergehende Dekoration sehr lobenswert sein. Da es nun vorzugsweise von Passanten besucht wird, erfüllt es vielleicht seinen Zweck. Als bleibende Installation — etwa in München — wäre es unerträglich.

Es wird also in jedem einzelnen Falle von einer Kette von Umständen abhängen, wie viel von kulturhistorischer Anschauung durch das vorhandene Material, in dem betreffenden Gebäude und mit den vorhandenen persönlichen Kräften zu erzielen ist.

Aber wenn diese Faktoren alle so günstig wie möglich liegen, so wird sich in einer kulturhistorischen Aufstellung doch niemals das Material eines wohlbestellten Gewerbe-Museums aufarbeiten lassen. Wie will man alle Majoliken, deutsche Krüge, Limousiner Emails und venetianer Gläser in den Renaissanceräumen, wie will man die Porzellane, die schlesischen Gläser, die Dosen in den Rokokozimmern unterbringen? Und nun gar das Schmiedeeisen oder die Bucheinbände oder die Flechtarbeiten oder die Stoffe? Man mag gegen die einseitige Anordnung nach technischen Gruppen alles einwenden: beseitigen lassen sich die technischen Gruppen nicht. Die Geschichte der Kunsttöpferei, des Glases, der Goldschmiedekunst sind bereits Disciplinen geworden, die dargestellt sein wollen, viele dieser Gruppen führen in sich ein selbständiges Leben, in welchem sich weniger der Fortschritt des allgemeinen Kunstgeschmacks als vielmehr das Verharren resp. Weiterleben gewisser technischer Grundformen spiegelt. Man denke an das Schmiedeeisen! Solche technischen Grundformen eindringlich vor Augen zu führen ist eine wichtige Aufgabe; gerade hierdurch bewahrt man das moderne Kunstgewerbe am leichtesten vor Verirrungen.

Bei allen bisherigen Ausführungen ist aber ein sehr wichtiger Faktor der Museumsbildung außer Acht gelassen: der liebe Zufall! So gut wie niemals kommt es vor, dass ein Museum, wie der Pan dies fordert, vollständig nach bestimmten für richtig erkannten Gesichtspunkten zusammengestellt werden könnte. Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg ist vielleicht das einzige Beispiel dafür, dass einem wahrhaft berufenen Manne die Möglichkeit gegeben wurde, sein Museum aufzubauen, ohne irgend welchen überkommenen Ballast und mit der Möglichkeit immer wieder das Ungeeignete abzustoßen. Aber von Zufällen ist auch er nicht freigeblieben. Die Benötigung, eine Centralstelle für die teils bäuerliche Kunst der Elbmarschen zu werden, ist ihm doch nur daraus erwachsen, dass Kiel dieser Aufgabe nicht nachkam, und selbst die herrliche Sammlung altjapanischer Kunst, für deren Bildung wir Hamburg ernstlich dankbar sein müssen, beruht doch weit mehr auf persönlicher als auf lokaler Grundbedingung, ebenso wie in der Hamburger Kunsthalle die Sammlung französischer moderner Medaillen, gegen welche nicht einmal die Pariser Museen ankommen können!

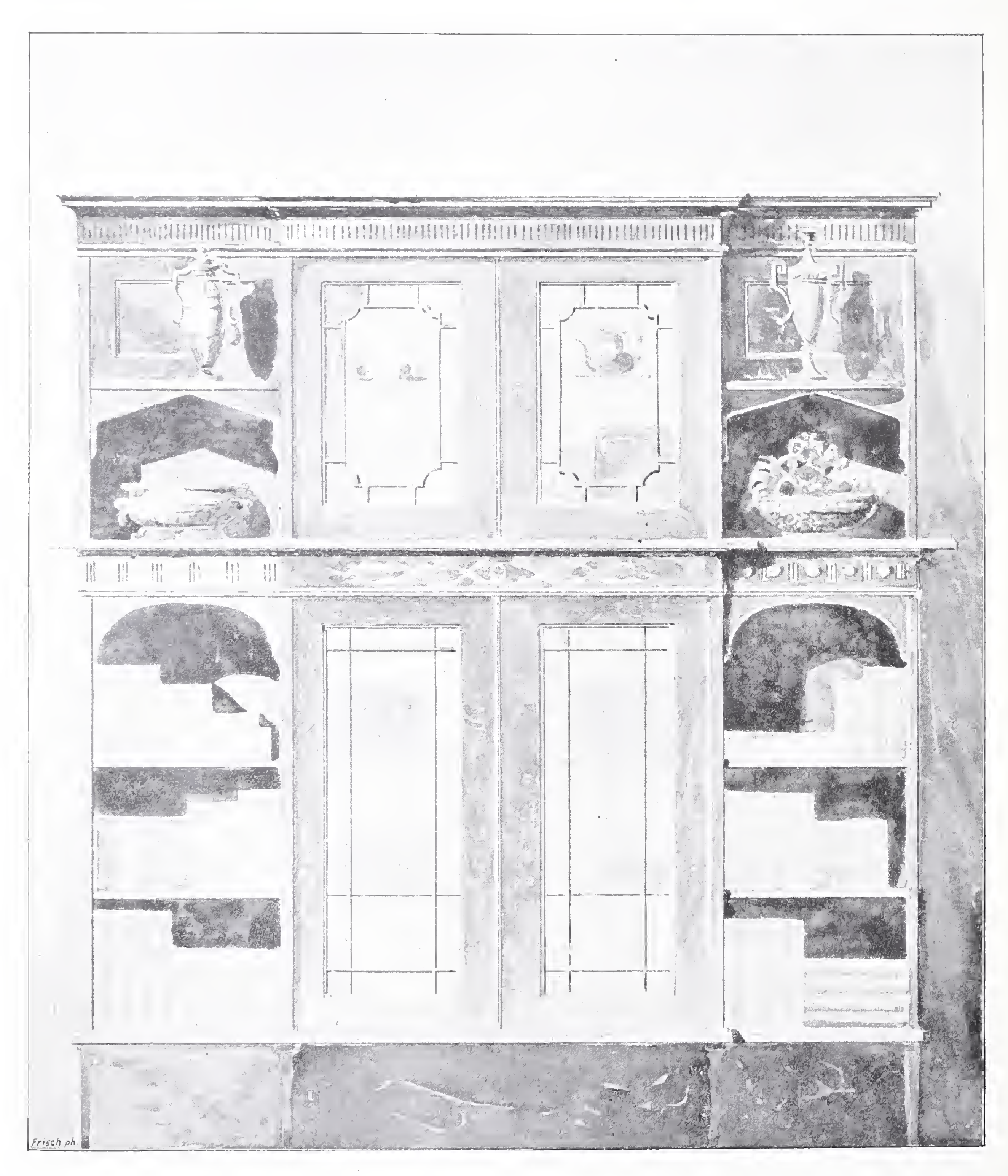
Und wenn jetzt Leipzig durch reinen Zufall in den Besitz einer herrlichen Majolikasammlung gelangt, worüber wir uns gewiss alle, ebenso wie der Pan, herzlichst freuen: was hat das mit den besonderen Aufgaben von Leipzig zu thun? wie stellt sich diese Masse zu dem Vorrat sonstiger Töpferwaren? sonstiger Renaissancearbeiten? Hier bildet sich ein einseitiger Überschuss, der noch dazu weiter genährt werden will; Leipzig wird nicht umhin können, nunmehr Specialitäten der Majolika zu sammeln, Scherbenfunde aus Faenza, aus Gubbio etc. Ganz dasselbe wird eintreten, wenn Leipzig in den Besitz einer Zinnsammlung gelangt, die jetzt ein kunstsinniger Freund für das Museum heranbildet.

Gegen solche Zufälle könnte man sich wehren, aber wer würde dies thun? Ganz unbekämpfbar sind dagegen andere Umstände: das Vorhandensein älterer Sammlungen an demselben Orte. Soll in Dresden etwa das Gewerbe-Museum neben dem Grünen Gewölbe Silberarbeiten sammeln? oder Kassel Uhren? oder Wien Krystallarbeiten?

Selbst in Berlin, wo die systematische Auflösung der

alten Kunstkammer 1873 einen so ungewöhnlich gesunden Boden für die Weiterentwicklung geschaffen hat, sind Widersprüche von scheinbar höchster Willkür. Die ganze antike Kleinkunst bleibt dem Antiquarium und wird im Kunstgewerbe-Museum nur durch einige Proben illustrirt, von den Ornamentstichen und Handzeichnungen bleiben die wichtigsten, die des XV. und XVI. Jahrhunderts einschließlich Holbein, Aldegrever, Beham und Genossen im Kupferstichkabinett; für China, Indien, Persien hat das Museum für Völkerkunde die Vorhand.

Umgekehrt beruht das mächtige Anschwellen des South Kensington-Museums lediglich auf dem Umstande,



Entwurf zu einem Zierschrank von HERMANN SCHULZ, i. Fa. G. Wenkel Nachf., Kunsttischler, Berlin.

dass große Zweige der Wissenschaft — wie die Plastik des Mittelalters und der Renaissance, die Malerei der Neuzeit, das Unterrichtswesen, die Lehre von den Nahrungsmitteln, die Geschichte der Maschine — in den fünfziger Jahren in London an keiner andern Stelle gepflegt waren.

Was sich hier im großen vollzieht, ereignete sich in jeder mittleren Stadt, die sich ein Museum herrichtet, im kleinen. Überall spielt der Zufall hinein, die Liebhaberei eines Stadtvaters, der von seinen Reisen etwas mitbringt, die Unzulänglichkeit des Direktors, der die Arbeit im Nebenamt oft unter großen persönlichen Opfern vollzieht, der zufällig erhaltene Besitz einer Gilde, einer Kirche, die Ergebnisse von Ausgrabungen in der Nähe.

Und selbst wenn eine Stadtverwaltung einem auswärtigen anerkannten Kunstsammler eine große Summe überantwortet, um hieraus nach beiderseits gebilligtem Programm Anschaffungen zu machen, so spielt auch hier der Zufall, der den Betreffenden auf Reisen führt und ihn die gerade sich bietenden Gelegenheiten ausnutzen lässt.

Selbstverständlich wird man alle solche Zufälle aus dem Programm völlig fernhalten. Aber nur aus dem Programm! In der Wirklichkeit werden sie immer wieder eintreten und den einzelnen Sammlungen zeitweilig oder dauernd ihre Physiognomie geben.

Wichtig ist nun die Frage: soll man denjenigen Personen oder Vereinen, die mit mangelhaften Mitteln und Kräften oft grade durch solche Zufälle ein kleines Museum zu bilden sich bestreben, dies verleiden?

Ich will ohne weiteres gestehen, dass auch mein persönliches Empfinden, wenn wieder und immer wieder kleine Kunstgewerbe-Vereine mit derartigen Museumswünschen an mich herantreten, sich widerwillig regt, und oft genug gebe ich mir, fast stets vergeblich, die Mühe, es den Leuten auszureden.

Aber diese persönlichen Regungen sind doch nicht ganz richtig. Wir alle, die wir in den Centren der Kunstbildung sammeln und verwalten, verlieren allmählich die Wertschätzung des Mittelgutes, ja selbst der guten Stücke, insofern sie häufig vorkommen. Wir teilen schließlich die Neigungen der Amateurs, denen nur das Erlesenste und dabei Rare ein wirkliches Interesse abnötigt. Der Amateur überfliegt in einem Provinzialmuseum eine Sammlung von hundert Krügen und erklärt, dass „nichts“ darinnen sei, sobald er nichts findet, das seinen verwöhnten Geschmack anregt. Wer aber berufsmäßig an der Bildung der weiteren Kreise arbeitet, wer es sich nicht verdrießen lässt, durch Vorträge und kleine Leihausstellungen die erworbenen Kenntnisse in die Provinzen hinauszutragen, wer mit den beteiligten Kreisen und nicht bloß mit einzelnen anspruchsvollen Kunstfreunden Fühlung hat, der gewinnt denn doch ein ganz anderes Bild von der Bedeutung der kleinen Sammlungen.

Ein halbes Dutzend mittelguter Steinzeugkrüge giebt Tausenden von Menschen Vorstellungen von gewissen Waren, die sie auf gar keine andere Weise erlangen können. In diesem Falle sind sechs landläufige Krüge, welche die verschiedenen Typen darstellen, lehrreicher als ein einzelner sehr seltener Krug, für welchen es an Vergleichsmaterial fehlt. In einer vornehmen Sammlung bemerkt der Amateur mit Naserümpfen einen Apostelkrug von geringer Qualität, „ein solches Objekt entwerte die ganze Sammlung, lieber gar kein Apostelkrug, als ein mittelmäßiger“. Ganz richtig für den Amateur und ganz falsch für ein Museum. Natürlich wäre es viel besser, man hätte einen guten Apostelkrug und das Provinzialmuseum hätte sechs ganz gute Krüge verschiedenen Stils, aber wenn ein Verein nicht in der Lage ist, solche zu beschaffen, und man ihm dann sagt, er solle lieber völlig auf Krüge verzichten, so giebt man ihm den Rat eines Amateurs, aber nicht den eines Lehrers.

Selbstverständlich wird man jeden Verein dringlichst darauf hinweisen, zunächst die Gewerbszweige zu berücksichtigen, die in seinem Gebiete von Alters her heimisch sind und sorgfältig alles festzuhalten, was sich noch etwa im Orte findet. Aber solche feststehende Gewerbe giebt es eigentlich nur unter unverrückbaren Grundbedingungen, wie es die Thonlager von Grenzhausen oder von Staffordshire sind; die Spitzen der Thonindustrie, die Manufakturen von Berlin, Meißen, Sèvres kümmern sich nicht um die Kaolinlager, sondern um die Stellen, wo die Kunsteinflüsse am stärksten sind! Aber es wäre sogar verkehrt, wenn man ein Lokalmuseum in einem keramischen Bezirk auf die Waren der bestimmten Thonmasse begrenzen wollte. Der größte Erfolg, den jemals die Benutzung eines alten Vorbildes erzielt hat, die Schöpfung der Wedgwood-ware in Staffordshire knüpft an ein Gefäß nicht von Thon, sondern von Glas, die römische Portland-Vase im British Museum. Eine moderne Textilindustrie wird unter Umständen aus neuen Papiertapeten, aus Buchverzierungen und amerikanischen Glasfenstern lebendigere Anregung schöpfen, als aus mittelalterlichen Stoffen.

Dass man bei diesem Sammeln an jedem Orte und in jedem Falle das absolut Richtige treffen werde, ist nicht zu erwarten, aber jedenfalls schadet es nichts, wenn die Leute redlich arbeiten, sich und ihren Vereinsgenossen allgemeine Anschauungen aus weiteren Gebieten zu verschaffen, selbst wenn etwas Kraft hierbei erfolglos verpufft wird. Eine derartige Bewegung lässt sich nicht von einer einzelnen Verwaltungsstelle oder von einem isolirten Schreibtische aus regeln. Wenn die Bildung solcher kleiner Museen nicht einem inneren Bedürfnisse entspräche, so würde sie nicht erfolgen. Erlischt das Bedürfnis, so werden sie von selbst verschwinden, indem sie sich verwandten Anstalten einordnen oder eine neue Gestalt annehmen, die keiner von uns voraussagen kann, ebensowenig wie jemand 1850 die jetzige Hochflut von Gewerbe-Museen hätte prophezeien können.

Es ist überhaupt verkehrt bei diesen und anderen



Randleiste, gezeichnet von JULIUS DIEZ, Maler, München.

Schöpfungen verwandter Natur, mit dem Pan von Kinderjahren und Mannesjahren zu sprechen. Museen sind überhaupt keine Schöpfungen, die man nach dem Schema selbstständiger, organisch wachsender Gebilde klassifiziren könnte.

Alle Kunstsammlungen sind nur die Niederschläge jeweiliger Stimmungen und Geschmacksrichtungen. Besondere Umstände können eine Sammlung, wie das Grüne Gewölbe, in dem Zustande von 1750 festnageln, aber selbst in diesem festesten Hafen wehen die Winde: die um 1750 an die entlegenen Stellen verbannten Pokale des XVI. Jahrhunderts sind um 1870 an die sichtbarsten Stellen geschoben. Wer von uns weiß, wie man 1970 ordnen wird?

Alle wirklich lebendigen Sammlungen bewegen sich fortwährend in ihrem Bestande. Was in Berlin unter Friedrich II. an Gemälden am wertvollsten galt, ist jetzt zum großen Teil in Magazine gewandert; was man 1820 an französischen Bildern des königlichen Besitzes nicht für wert hielt, in die Bildergalerie aufgenommen zu werden, würde jetzt einen ihrer größesten Ruhmestitel bilden. Die Magazine aller Museen erleben merkwürdige Geschichten.

Die jetzt beliebte Formation gewisser Gruppen des Kunstvorrats als „Kunstgewerbe-Museum" als etwas für alle Zeiten Bleibendes anzusehen, wäre eine Thorheit. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, wie alle Fachmänner es längst annehmen, dass der kulturgeschichtliche Charakter mehr in den Vordergrund treten wird. Ob diese Bewegung, wie der Pan es wünscht, vor den Kunstwerken größeren Stils, den Bildern und Skulpturen, ehrfurchtsvoll Halt machen wird, bleibt abzuwarten.

Es ist möglich, ja mir sogar höchst wahrscheinlich, dass die Bewegung sehr viel weiter gehen wird, dass man schließlich die Abgrenzung gewisser Gebiete als „Kunstgewerbe" völlig ablehnen, ja sogar dieses Wort, das nicht älter als vierzig Jahre ist, als unbrauchbares Schlagwort einer überwundenen Bewegung bei Seite werfen wird. Schon jetzt giebt es viele ernsthaft zu nehmende Männer, die lieber von „dekorativer Kunst" sprechen und — gewiss mit vollem Rechte — fordern, dass die Schöpfung guter ornamentaler Formen als gleichwertig mit der Schaffung eines Bildes oder einer Skulptur angesehen werde. Die Architektur, besonders im Innenausbau, bildet hierbei das natürliche Mittelglied. In den Pariser Ausstellungen des Champ du Mars und des Salons, den Bing unter dem Namen l'art nouveau unterhält, ist dieses Prinzip der Gleichberechtigung durchgeführt, und es klingt auch in deutschen Veröffentlichungen wie im Pan und in der Münchener „Jugend" vernehmlich an.

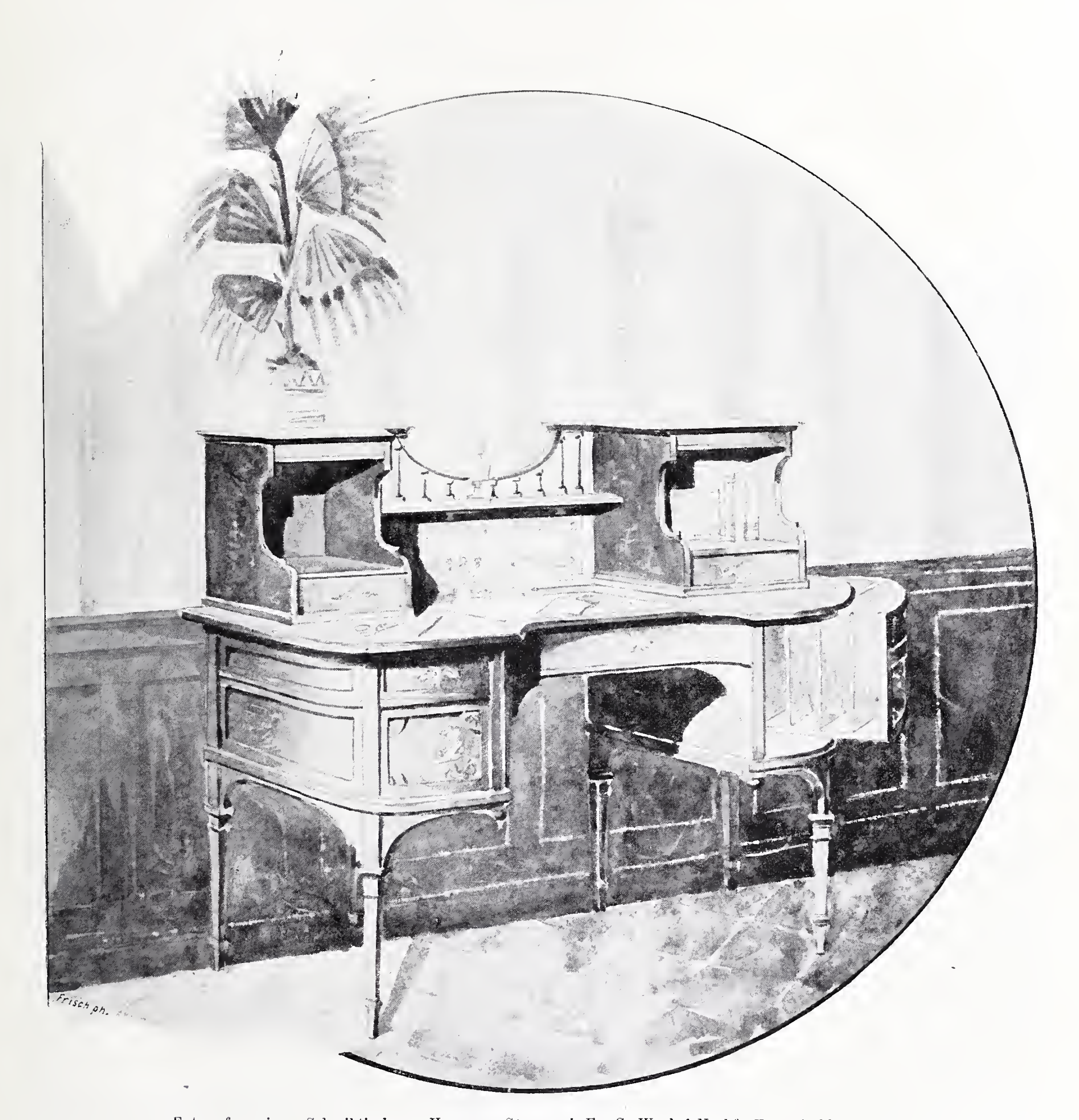
Wenn wir die große Bewegung im Auge behalten, die sich mit oder ohne den Willen des Einzelnen vollzieht, so fallen die kleinen Bedenklichkeiten über unzureichende Stadträte u. dergl. in sich zusammen. Gewiss werden die meisten von uns an dem gegenwärtigen Sammlungsstande des Märkischen Museums ebensowenig Freude haben, als der Pan. Aber sollen deswegen die Sammlungen nicht einen Grundstock für eine gesündere Bildung abgeben können? Wir haben in Hoffacker's reizender Schöpfung, dem Alt-Berlin der Gewerbeausstellung von 1896, gesehen, mit wie mäßigen Mitteln man ein Bild altmärkischen Städtelebens hervorzaubern kann, das alle Welt erfreut und zur Liebe für die vaterländische Kunst anregt. Wenn man nun in ähnlichem Sinne, mit mehr Zeit und Mitteln ein Gebäude aufführt, das in sich ein Monument märkischer Kunst ist, so wird sich der Bestand der jetzigen Sammlungen unschwer als Dekoration einordnen, und der Sammeleifer der jetzigen Leiter, der gelegentlich arg ins Kraut geschossen ist, wird alsdann durch alle diese Anregungen doch einen größeren Nutzen geschaffen haben als eine pedantisch begrenzte Thätigkeit auf engem Gebiete.

Ich habe in diesen Seiten nur einige der vielen Fragen berührt, welche der Pan aufwirft und zum Teil zu beantworten sucht. Da es mir nicht auf eine Polemik ankommt, habe ich nicht immer betont, ob ich mich jeweilig in Übereinstimmung oder Widerspruch mit dem Pan befinde. Ich darf daher auch beanspruchen, dass man nicht etwa alles als von mir zugegeben ansieht, was ich nicht ausdrücklich widerlege. Im Grunde werde ich mich immer freuen, wenn der Verfasser jenes Artikels und ich übereinstimmen und wie bisher gemeinsam weiter arbeiten können.

Wichtig erscheinen mir in dem Aufsatze des Pan nur noch zwei Punkte: I) die Frage, wie weit sich die unerlässliche Konservirung der Objekte mit einer dauernden Ausstellung verträgt, und II) wie weit Museumsverwaltungen direkt in die schöpferische Thätigkeit der modernen Kunst eingreifen können. Für diese Punkte hätten wir — zum mindesten für den ersten — gerade von dem Schreiber des Pan-Aufsatzes wirkliche fachmännische Winke erwarten dürfen. Leider erhalten wir für Nr. I nur einige ungenaue Nachrichten und paradoxe Ausrufe und für Nr. II unhaltbare Vorschläge, die eine verwunderliche Ähnlichkeit mit gewissen, allen Fachmännern längst bekannten dilettantischen Vorstellungen haben. Natürlich haben sie wie alle dilettantischen Ideen einen gewissen Reiz, der gelegentlich eine Gefahr in sich birgt. Sollte ich sehen, dass diese ein-

tritt, so wird es immer noch Zeit sein, unsere Erfahrungen auf diesem Gebiete mitzuteilen. Im ganzen thut man besser, man lässt die Fragen der protegirten Kunstproduktion ruhen, sie erwecken immer nur eine Begehrlichkeit, die schließlich in Unmut umschlägt. — Auf die wichtige Frage I, die der Konservirung des Museumsgutes, gedenke ich in anderer Form zurückzukommen.

JULIUS LESSING.



Entwurf zu einem Schreibtisch von HERMANN SCHULZ, i. Fa. G. Wenkel Nachf., Kunsttischler, Berlin.



Holzschnitzerei aus einem Patrizierhause in Lüneburg 1591.

DAS GRABMAL.

VON *JULIUS LEISCHING.*

I. Altertum. (Schluss.)



ON Ägypten durch Vermittelung Phöniciens lernt, wie wir sahen, der kleinasiatische Grieche die Form des Sarkophags kennen. Menschengestaltete ähnlich den früher erwähnten ägyptischen brachte auch der berühmte sidonische Fund vor neun Jahren zu Tage; zwei derselben scheinen in jenem Lande gefertigt zu sein, ein dritter aber verbindet mit der ägyptischen Mumiengestalt griechische Gesichtsbildung.

Mit der Zeit Alexander's des Großen, mit der Eroberung des Orients wächst wie im Leben so auch im Tode der Luxus. Bald bevölkern sich die Wandflächen der marmornen Särge mit den mannigfaltigsten Darstellungen, die sich von der ängstlichen Nachahmung der Hausfassaden losgesagt und eine Welt beziehungsreicher aus Religion und Poesie geschöpfter Bilder vorzuführen haben. Die alte puritanische Schlichtheit, aber auch das Persönliche, Intime ist geschwunden und vergessen. Vollendetste Künstler, nach deren Namen wir vergeblich fragen, schaffen köstliche Werke, z. B. den berühmten Alexandersarkophag, der 1887 in Saida, dem alten phönicischen Sidon, gefunden wurde und heute in Konstantinopel steht. Man glaubt ihn dem 4. vorchristlichen Jahrhundert zuschreiben zu dürfen. Der Deckel erinnert auch hier an Haus- oder Tempeldächer. Aber den Giebeln fehlt es nicht mehr an figürlichem Schmuck, und die ornamentalen Einzelheiten halten sich frei von jeder Tendenz. Sie bilden bei allem Reichtum nur den ruhigen Rahmen für die bewegten Jagd- und Kriegsscenen der vier Flächen.

Ebenfalls dem 4. Jahrhundert wird der nicht minder berühmte Wiener Amazonensarkophag zugeschrieben, der für den schönsten, wenn nicht ältesten der bekannt gewordenen griechischen Marmorsarkophage gilt. Er erinnert noch deutlicher an Gebäudeformen. An Stelle der Pfeiler, die ihn umrahmen, kamen andernorts auch karyatidenartige Eckfiguren vor, ebenfalls aus der Architektur in die Plastik herübergenommen. Seine Reliefs zeichnen sich durch glänzende Komposition ebenso sehr wie durch vorzügliche Gruppirung aus, die um so seltsamer genannt werden muss, als die Darstellung auf je zwei Langseiten und je zwei Schmalseiten immer dieselbe und doch nicht identisch ist. In der Mitte der Langseiten sehen wir einen verwundeten Griechen zu Boden gestürzt. Sein Genosse bewahrt ihn vor der andringenden Amazone. Rechts und links davon je ein Paar kämpfender Griechen und Amazonen. Auf den Schmalseiten hat sich ein Grieche gegen den doppelten Angriff einer berittenen und unberittenen Amazone zu verteidigen. Das Verhältnis zwischen Pferd und Menschen entspricht der Natur. Die Wiederholung derselben Darstellung auf je zwei Seiten ist gewiss nicht in der geistigen Armut des Künstlers begründet, sondern wird gleich wie der symmetrische Aufbau der Komposition auf den Langseiten einer bewussten dekorativen Absicht zugeschrieben. Das ganze prächtige Monument ist aus einem Blocke pentelischen Marmors gefertigt und gilt als attische Arbeit.

Während die älteren cyprischen Sarkophage zum Schutze gegen die Feuchtigkeit der Grabkammern auf Füße gestellt waren, fehlen diese in Griechenland, weil sie schon in Kleinasien durch höhere Steinsockel, auf welchen die Särge ruhten, ersetzt worden waren. Durch diese allseitig freie Erhöhung war ja der Sarkophag erst zum wirklichen Denkmal geworden, an welchem mit der Zeit der Bildhauer den Baukünstler und seine struktiv architektonischen Formen mehr und mehr in den Hintergrund drängte, um selbst desto besser zur Geltung zu gelangen.

Die von allen Seiten frei sichtbare, erhöhte Aufstellung zwang den Künstler, nunmehr die Reliefs nicht bloß auf der Vorderfläche, sondern auf allen vier Seiten anzubringen. Allerdings mussten sich die Nebenflächen vorderhand noch mit schlichterem Schmuck, etwa in Nachahmung von Fruchtschnüren und Blumengewinden, begnügen. Es ist ja überhaupt einer der vielen Ruhmestitel griechischer Antike, dass sie nichts unnötig, nichts überflüssig und aufdringlich thut. Auch der Sarkophag-



Holzschnitzerei aus einem Patrizierhause in Lüneburg 1591.

schmuck zeigt die Feinheit des hellenischen Reliefstiles, der Vieles durch Weniges sagt, die Gruppirung nie verwirrt und häuft, selten oder fast nie mit Überschneidungen und Perspektiven arbeitet und sich der Gesetze der Flachmusterung bewusst bleibt. Es ist, wie schon erwähnt, der recht eigentlich dekorative Wappenstil, dem wir auch hier, z. B. in der Darstellung von zwei Greifen vor einer Vase u. dergl., begegnen. Noch ordnen sich bei all ihrer Beliebtheit die figürlichen Kompositionen im Gegensatz zu heute den Gesamtverhältnissen unter. Es ist wie alle Kunst der Griechen im guten Sinn des Wortes dekorative Kunst, die hier herrscht — das Einzelne im Ganzen erwogen, durch das Ganze erst zur Geltung gebracht.



Die römischen Sarkophage, von denen aus republikanischer Zeit nur wenig, dagegen aus der Kaiserzeit eine außerordentlich große Zahl erhalten ist, unterscheiden sich wesentlich und nicht zu ihrem Vorteil von den hellenischen. Die ältesten zeichnen sich wohl noch durch Ruhe und Klarheit ihrer flachen Reliefs aus, die späteren meist erst seit dem 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung datirenden und in ihrer überwiegenden Mehrheit aus Rom stammenden Sarkophage verleugnen die ursprünglich fast gesetzmäßige architektonische Gliederung gänzlich. In ihrem Aufbau untereinander sehr ähnlich, treten bei ihnen an Stelle kräftiger Profilirung unbedeutende zierlose Leisten, die Dachform des Deckels verschwindet, an Stelle der Akroterien stellen sich Masken ein, das Bildwerk herrscht vor. Doch wird mit ihm nur die Vorderseite, höchstens noch die Nebenflächen geschmückt, dafür aber auch der vordere Rand des Deckels reliefirt mit Ornamenten oder Figürlichem, das zur Darstellung der Hauptfläche passt. Hier an der Vorderseite, gerade weil auf sie beschränkt, drängt sich nun alle Pracht und mit wachsendem Luxus in überschwänglicher Fülle zusammen. Die guten Überlieferungen hellenischen Reliefstiles verblassen mehr und mehr. Begannen schon die Kapitäle der Säulen sich mit ganzen Rüstkammern von Trophäen, mit vollen Gestalten zu überladen, so können auch die Bildflächen der Sarkophage nicht länger zurückbleiben. Auch sie werden überfüllt mit vielfach sich deckenden, einander verdrängenden Figuren. Das Relief schwillt in die Höhe, ja es legen sich sozusagen verschiedene Reliefschichten übereinander zu Gunsten einer Effekt haschenden, auf plumpere Sinne wirkenden Prachtliebe. So bleibt denn kein noch so kleiner Raum leer, auf dem das Auge ausruhen oder nach Ansicht jener Künstler der Beschauer eine Armut an Einfällen voraussetzen könnte. Dass nach wie vor die Farbe in ihre Rechte trat, wie zahlreiche Spuren erweisen, ist noch das Erfreulichste daran.



Holzschnitzereien aus Lüneburg 1591.

Ruhe und Ebenmaß aber sind gewichen. Der Grundzug des Ornamentalen, Dekorativen ist dem einzelnen sich vordrängenden Motiv zulieb beseitigt. Die Darstellung spricht nicht mehr durch Typen, sondern durch Massen. Ja, man verfällt darauf, die Köpfe jetzt häufig unausgeführt zu lassen, um ihnen erst später die Züge des Verstorbenen zu geben. So hat man im Mittelalter an Familiengrabplatten dann auch die Jahreszahlen ausgelassen, um sie je nach Bedarf einsetzen zu können.

Dafür ist freilich der Kreis der Vorstellungen bedeutend erweitert. War in Griechenland die Zahl der ganz unverzierten oder doch nur mit Ornament und Blumenschmuck ausgestatteten Denkmäler größer als die mit reicher Plastik geschmückten, so tritt uns nun in Rom das umgekehrte Verhältnis entgegen. Hier sprengt die Plastik das architektonische Gefüge, die Hauptform selbst wandelt sich durch Abrundung der Ecken zum hässlichen ovalen, wannenartigen Trog.

Die Ursache dieser Veränderung liegt nicht nur in der Verwilderung des römischen Geschmackes, sondern noch mehr in dem Umstande, dass die Sarkophage nicht mehr wie einst in Kleinasien und auf griechischem Boden Freidenkmäler waren, sondern wie bei den Etruskern in unterirdischen Grabkammern verborgen wurden, wo nur die Vorderseite und höchstens die Nebenflächen gesehen werden konnten.

Diese unterirdischen Massengräber — von den Denkmälern der Kaiser war schon die Rede — sind eine den Römern eigentümliche Grabform, deren taubenschlag-

artiges Aussehen durch ihren Namen Columbarium am besten gekennzeichnet wird. Sie sind baulich durch nichts ausgezeichnet, erhielten aber durch Stuck und Bemalung eine angemessene Zierde. Die Privatgräber der Vornehmeren, deren hier noch gedacht werden muss, bevor wir einen Blick auf den Reichtum der bildlichen Sarkophagdarstellungen werfen, ähnelten meistens einer viereckigen mit Säulen umstellten Kapelle, der einfachere Typus mit zwei Pfeilern und zwei Säulen oder nur mit Pilastern. Es sind Familiengrabstätten aus einer oder zwei übereinander liegenden Kammern bestehend, mit Nischen für die Aschenkrüge. Leider ist, wenigstens an der gerühmten Via Appia, das meiste vom Zahn der Zeit arg angegriffen. Wie tief der Geschmack beim Einzelnen im selben Maße sinken konnte als die Eitelkeit stieg, zeigt die Pyramide des Cestius. Schon das Zurückgreifen auf längst überholte, an sich eher mächtige als schöne Formen war kein glücklicher Gedanke. Die Verbindung mit der Bildsäule des Toten und den in ihren Resten noch erhaltenen Säulen ist kaum zu enträtseln. Bei den Mausoleen der Kaiser war die harmonische Vereinigung der Pyramide mit dem Hallenbau weit besser gelungen gewesen.

Ein viel reicheres Bild gewährt wiederum Pompeji in seiner Gräberstraße, wo, wie ja sonst auch in den Malereien des Hauses der Lebenden, griechischer Einfluss so mannigfach bemerkbar. Hier sehen wir neben Kapellen und Cippen auch Altäre als Grabmal auf entsprechendem Unterbau erhöht, dann Nischen mit halbrundem Steinsitz vorsorglich so angelegt, dass der Sitzende im Winter die Sonne und im Sommer den Schatten genießen kann.

Zahlreiche Denkmäler diesseits der Alpen bieten nicht minder, wenn auch häufig künstlerisch bedeutungsloseren Einblick in den Gräberkult der Römer, der sie auf ihren Eroberungszügen begleitete. Des Denkmals zu Igel bei Trier ward bereits gedacht. Hier sei noch eines anderen Erwähnung gethan, das wegen seiner seltsamen Gestalt Beachtung verdient. Es ist das sogenannte Heidenthor bei Petronell.





Jubiläumsmedaille zum 70. Geburtstage des Großherzogs von Baden;
entworfen von Prof. Rud. Mayer, Karlsruhe, ausgeführt von der Stuttgarter Metallwarenfabrik von Wilh. Mayer & Fr. Wilhelm.

Das Heidenthor nächst Carnuntum in Niederösterreich, dem alten Festungs- und Hafenort der Römer an der oberen Donau, ist ein mächtiger über die Ebene aufragender Rundbogen in Form eines viereckigen riesigen Thorgebäudes, von dem aber nur mehr zwei Pfeiler aufrecht stehen. Genaue Untersuchungen und Ausgrabungen haben ergeben, dass es sich auch bei diesem bisher rätselhaften Bauwerk um den letzten Rest eines römischen Grabmals handelt.

So selten Grabdenkmäler in dieser Form sein mögen, so lag sie doch dem Altertum nicht so ferne, als man glauben möchte. Liebte doch gerade der Römer solche Thorgebäude als Ehrenmale zu errichten, in erster Linie freilich als Siegeszeichen. Rom hat uns deren mehrere überliefert, die als Triumphbogen bei festlichem Einzug dienten und aus Augenblicksdekorationen monumentale Erinnerungszeichen wurden. Es ist also der Gedanke nicht abzuweisen, dass ihre Verwendung auch für die Ewigkeit, für die Stätte des Verewigten dem Altertume geläufig war. Fand doch die Pietät unter einem ganz anderen Himmelsstrich denselben Ausdruck.

Es haben nämlich die Triumphbogen und das Heidenthor in einer viel älteren Sitte der Chinesen ihren Vorläufer gehabt. Auch in China wird nämlich der Verstorbene durch Aufrichtung eines frei stehenden, reich geschmückten Portales geehrt. Diese Pailoo, deren indisches Urbild man in dem berühmten Thorweg von Sanchi zu erkennen glaubt, sind Holzgerüste aus zwei oder vier Pfosten, die

einen friesartigen Querbalken mit der Inschrift tragen. Sonst anderen Thüranlagen und Durchgängen ähnlich, wie sie keinem Tempel fehlen, unterscheiden sich diese Ehrendenkmäler von ihnen dadurch, dass man sie auf eine Plattform stellt und unter dem schützenden Dach als Krönung des Gerüstes einen Sarg anbringt. Reliefs und Fresken vollenden den Schmuck dieses seltsamen Totenmales. —

Es erübrigt nun nur noch der bildlichen Darstellungen zu gedenken, mit denen das Altertum seine Sarkophage zu schmücken pflegte.

Wie sehr der hellenische Künstler hierin Maß zu halten sich bemühte, ward schon berührt. Die Zahl seiner Motive ist in Folge dessen geringer als bei den Römern. Aber eines verschmähte auch er nicht selbst an so ernster Stelle: das fröhliche Walten echt „heidnischen“ Humors. Seine Erotenbilder, die er besonders bevorzugte, atmen Frische und Schalkhaftigkeit. Da sehen wir die heiteren Kinder z. B. bei einem Gelage. Sie haben anscheinend dem Trunk schon eifrig zugesprochen, wie man an ihren ausgelassenen Gebärden sieht. Indes der Eine aus einer Spitzamphora neuen Wein in den Mischkrug gießt, bläst sein Nachbar voll Übermut auf der Doppelflöte in Gesellschaft eines Dritten, der die Becken schlägt. Zwei Paare, die darnach zu tanzen versuchen, verraten schon ein bedenkliches Schwanken, was die Nüchternsten mit der Fackel veranlasst, zur Heimkehr zu mahnen.



Ex libris-Zeichen, entworfen von G. Otto, Berlin.

Je weniger derartige Kompositionen zum Ort ihrer Verwendung zu taugen scheinen, um so deutlicher wird das Bestreben des antiken Künstlers, durch Anmut, die nie der Würde entbehrt, über den Ernst des Augenblicks hinwegzutäuschen.

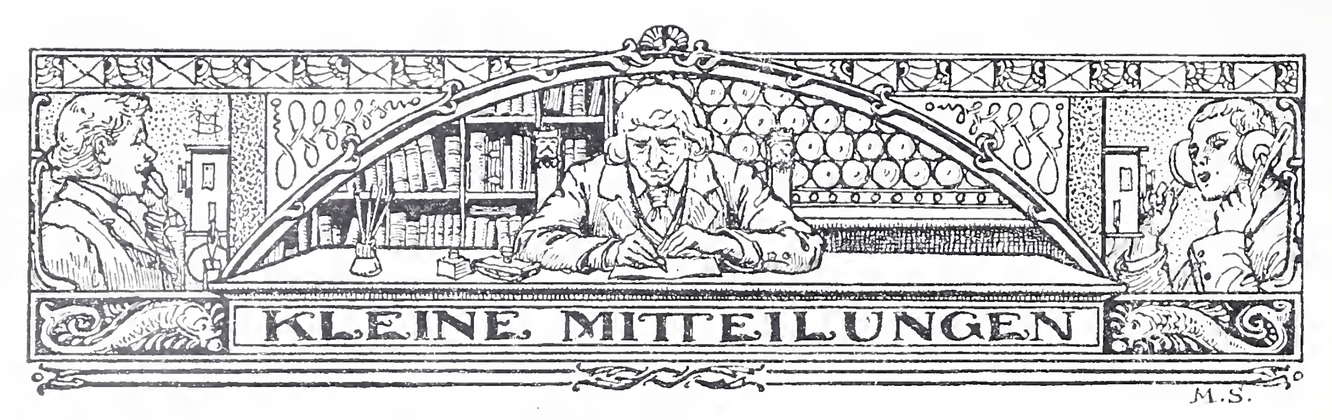
Ähnlicher Humor war auch dem Sohne des Mittelalters, der die geweihten Orte mit den naivsten Darstellungen bevölkerte, bekanntlich durchaus nicht ungeläufig. Mutet uns solche Naivetät befremdend und unbegreiflich an, so müssen wir uns daran erinnern, dass aus den Werken jener vergangenen Zeiten eben die rechte, allen damaligen Zeitgenossen verständliche Volkskunst spricht, während unsere moderne Kunst seit den Tagen der Renaissance eigentlich nichts weniger als dieses zu sein behaupten darf, vielmehr den Vorstellungen der oberen Zehntausend allein zu entsprechen sich begnügt.

Führen griechische Sarkophagbilder die Horen vor, so verstand der zeitgenössische Beschauer den geistigen Zusammenhang mit dem Wandel der Jahreszeiten, dem beständigen Wechsel von Finsternis und Licht und der Vergänglichkeit menschlichen Daseins.

Andererseits bedurfte es keines größeren Verständnisses, um Freude an den häufigen Jagdscenen und Anteil an den Kämpfen z. B. gegen die Amazonen auf dem genannten Sarkophage zu nehmen. Neben ihnen finden wir auf griechischen Reliefs besonders Herakles, Achill, die Dioskuren und Kentauren.

Rom schöpft seinen bedeutenden Vorrat an Motiven namentlich aus dem Heroenmythus. Häufig sind die Parallelen mit den poetisch verklärten Gestalten der Tragödien. Der Abschied des Achilles kehrt öfters wieder. Adonis'Tod, Aktäon's Schicksal, der Raub der Leukippiden, Endymion und Selene, Iphigenie und Orestes, der rasende Lykurgos, Marsyas' Wettstreit mit Apollon, Jason und Medea, die Niobiden, Phädra konnten sämtlich auf allgemeines lebhaftes Verständnis rechnen. Sehr nahe lag die häufige Darstellung des Raubes der Persephone, galten doch die Toten als Demeterkinder; nichts eignete sich für den Schmuck ihrer Ruhestätte so sehr als eben diese Erinnerung an die Unterwelt. Daneben fehlen aber auch die Hochzeitsbilder nicht. Und die Erotendarstellungen erfreuten sich derselben Beliebtheit wie in Griechenland, namentlich auf Kindersärgen. Da sehen wir die Knaben als Jäger, kämpfend und arbeitend, bei der Ölbereitung oder Ernte, eifernd und selbst im Cirkus. Sie vergegenwärtigen auf das Liebenswürdigste alle Thätigkeiten des menschlichen Lebens, ihre Neigungen und Schicksale. Bezeichnender Weise fehlen nur die Sterbescenen ganz. Auch der Römer liebte die Erinnerung an den Tod nicht. Dass sich dafür aber Gladiatorenkämpfe und Tierhetzen selbst auf Sarkophage verirrten, beweist den Niedergang des guten Geschmackes.

Bei allen diesen Reliefs dürfen wir eine gewiss wohlthätige Abhängigkeit von Meisterwerken der monumentalen Kunst und älteren Vorbildern voraussetzen. Das macht die Werke der Grabplastik jener Zeiten gerade so bedeutsam und verleiht ihnen eine Würde, die, wie wir sehen werden, nicht allen Jahrhunderten eigen blieb.





Berlin. In der am 13. Januar stattgehabten Generalversammlung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin behufs Neuwahl des Vorstandes wurden wiedergewählt die Herren: Architekt Karl Hoffacker, Vorsitzender; Direktor Dr. P. Jessen und Geh. Hofrat Schröer als I. bez. II. Stellvertreter; Herr Gustav Rading als Schatzmeister, Herr Ernst Flemming als Schriftführer. Als I. und II. Stellvertreter des Schriftführers gingen aus der Wahl hervor die Herren Architekt Brunno Möhring und Prof. P. Schley, während der Ausschuss sich zusammensetzt aus den Herren Prof. E. Doepler d. j., Wirkl. Geh. Ober-Reg.-Rat Lüders, Fabrikant A. Müller, Fabrikant W. Quehl, Schlossermeister Rudolph Schaale und Goldwaren-Fabrikant L. Sehluttig.

Berlin. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin feierte am 23. Januar im Deutschen Hof sein 19. Stiftungsfest durch einen Elitetag in der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Das Fest, welches der heitern Erinnerung an die Ausstellung gewidmet war, spielte sich auf der von Mitgliedern des Vereins vorzüglich wiederhergestellten Alpenwiese ab und hielt die Teilnehmer bis in die frühen Morgenstunden beisammen. *Fl.*

Breslau. In der Sitzung vom 20. Januar sprach Herr kgl. Bauinspektor und Provinzial-Konservator *H. Lutsch* über „Oberflächenbehandlung künstlerischer Holzgebilde nach älteren Beispielen, insbesondere aus Schlesien“. In Schlesien sei die Holzbearbeitung bis auf früheste Zeiten zurückzuführen. Nachdem Redner eine Geschichte der Entwicklung der Technik und der verwendeten Werkzeuge gegeben, ging er in historischer Reihenfolge die verschiedenen Arten der Holzbearbeitung bis auf die Neuzeit durch, bei jeder Periode lehrreiche und künstlerisch hervorragende Beispiele, namentlich aus Schlesien, anführend. In Bezug auf ältere Holzschnitzerei und Einlegearbeiten fordert der Vortragende den Verein auf, mit ihm, dem Provinzial-Konservator, vereint für Erhaltung und Erforschung solcher Denkmäler einzutreten, zumal viele solcher Werke durch falsche Behandlung sich in verwahrlostem Zustande befänden. Auch geißelte Redner die Art und Weise, wie vielfach in gewissenloser Weise Holzkunstwerke durch oftmaligen Anstrich verdorben würden. Reicher Beifall lohnte den Redner für seine fachgemäßen, fesselnden Ausführungen, die von einer großen Auswahl von Abbildungen wirkungsvoll unterstützt waren. — Am 10. Februar fand die ordentliche Hauptversammlung statt. Der zweite Vorsitzende, Herr Bildhauer *Wilborn*, begründete ausführlich den Antrag des Vorstandes, Herrn Stadtältesten *Heinrich von Korn* zum Ehrenmitglied des Vereins zu ernenuen. Die Versammlung erklärte sich einstimmig mit dem Vorschlag einverstanden. Hierauf erstattete Herr Schatzmeister *A. Okrusch* den Kassenbericht, welchem folgendes zu entnehmen ist: die Ausgaben betrugen 2496 M., die Einnahmen hingegen 3508 M. Die Kosten der Stickereiausstellung beliefen sich auf 547 M., die der Pillon-Ausstellung auf 337 M., im Betrage von 516 M. wurden Ankäufe für das Kunstgewerbemuseum gemacht. Die Mitgliederzahl betrug Ende des Jahres 162. Sodann gab Herr Bibliothekar *F. Pauliny-Tissor* einen Bericht über den Stand der Bücherei, welche wiederum außer der großen Anzahl sich fortsetzender Werke eine erhebliche Vermehrung aufzuweisen hat. Der vom Vereinssekretär *G. Schieder* erstattete Jahresbericht des Vereins und seiner Leitung für 1896 gab ein ausführliches Bild der gesamten Thätigkeit, über welche auch im Kunstgewerbeblatte von Fall zu Fall berichtet wurde. Die zum Schluss vorgenommene Neuwahl des Vorstandes ergab folgendes: 1. Vorsitzender Maler H. Rumsch, 2. Vorsitzender Bildhauer R. Wilborn, 1. Schriftführer Maler und Lehrer Schieder, 1. Schatzmeister Buchbindermeister A. Okrusch, 1. Bibliothekar Zeichner Pauliny-Tissor. Als Vertreter und Vertrauensmänner die Herren Buchhändler Schweitzer, Direktor Professor H. Kühn, Kaufmann Helbig, Freiherr v. Falkenhausen - Wallisfurth und Graveur A. Kaiser. *G. SCH.*

Dresden. *Kunstgewerbe-Verein.* In der Vereinssitzung vom 25. Januar 1897 sprach Herr O. Scheffers, Zeichenlehrer in Dessau, über das Thema: „Der Zeichenunterricht an den höheren Schulen, mit Rücksicht auf das Kunstgewerbe.“ Die Wichtigkeit des Zeichenunterrichts im allgemeinen, die Wechselwirkung zwischen Zeichenunterricht, Kunstgewerbe und Wissenschaft einerseits, der Wert des Zeichenunterrichts für die Läuterung des Geschmacks und die Ausbildung des Auffassungsvermögens wie andererseits die Hemmnisse, welche noch vielerorts dem obligatorischen Zeichenunterrichte an den Gymnasien u. s. w. entgegenstehen, wurden eingehend behandelt wie die Mittel, welche dem Vortragenden für die

Herbeiführung einer Besserung geeignet erscheinen. Der Vorsitzende, Hofrat Prof. C. Graff hob hervor, dass speciell in Sachsen die Verhältnisse betr. des Zeichenunterrichts anders und günstiger lägen, als der Redner sie geschildert habe. Ferner kamen eine Anzahl Werke über moderne Naturbestrebungen im Ornament durch Herrn Prof. Paul Naumann zur Besprechung, während unabhängig von den Vorträgen die Herren Kunstschlosser Böhme und Hennen-Dresden Zeichen- und Modellirstudien sowie getriebene und geschmiedete Eisenarbeiten, sowie die Herren Gebrüder Weschke-Dresden eine größere Anzahl Gypsabgüsse, nach der Natur modellirte Pflanzenmotive darstellend, zur Ausstellung brachten.

Verband deutscher Kunstgewerbe-Vereine.

Zur Besprechung über die Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes an der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 war vom Verbandsvororte Berlin ein *ausserordentlicher Delegirtentag* auf den 10. und 11. Januar d. J. nach Berlin anberaumt. Nachdem am Vorabend, den 9. Januar, eine Begrüßung der auswärtigen Delegirten durch den Berliner Verein stattgefunden hatte, wurden die Verhandlungen am 10. Januar vormittags im Architektenhause durch den Verbandsvorsitzenden, Architekt Hoffacker-Berlin, eröffnet. In das Bureaus wurden gewählt: als erster Vorsitzender Architekt Karl Hoffacker-Berlin, als zweiter Vorsitzender Direktor von Lange-München, als erster Schriftführer Ernst Flemming-Berlin, als zweiter Schriftführer Direktor Dr. Volbehr-Magdeburg. Vor Eintritt in die Verhandlungen wurde die Aufnahme des Flensburger Kunstgewerbevereins in den Verband einstimmig angenommen. Der Vorsitzende Hoffacker-Berlin erklärte, dass bez. der vorliegenden Ausstellungsfragen die Denkschrift des Verbandes über die Erfahrungen auf der Weltausstellung in Chicago, die nicht überall angenehm empfunden worden sei, doch in ihrem Kern das Richtige enthalte. In Paris müsste es mehr als irgendwo heißen: geschlossen vorzugehen. Nicht materielle Vorteile, sondern ideelle Erfolge solle Paris uns bringen. Deshalb müsse gemeinsam und unter einheitlicher Leitung gearbeitet werden. Eine auf künstlerischer Grundlage beruhende Gesamtidee müsse zu Grunde gelegt werden. In zweiter Linie seien die praktischen Fragen: Vertretung, Aufsicht etc. zu lösen. Wenn auch einstweilen noch keine fertigen Forderungen an die Reichsregierung formulirt werden könnten, so müsse man doch unbedingt eine strenge Vorjury als Grundbedingung aufstellen. Es sprachen nun zunächst die einzelnen Delegirten über die in ihren resp. Kreisen herrschende Stimmung für Beschickung der Ausstellung. Insbesondere *von*



Feldmannstreu (Eryngium campestre).
Photographie eines Laubblattes nach der Natur. Aus „MEURER's Pflanzenbildern"; mit Erlaubnis des Verlags von G. Kühtmann, Dresden.



Gemeines Myrrhenkraut (Smyrnium olusatrum).
Schaft mit Blütenstandsknospen nach einem Modell. Aus „MEURER's Pflanzenbildern";
mit Erlaubnis des Verlags von G. Kühtmann, Dresden.

Lange-München betonte, dass er es für ein Gebot der nationalen Würde halte, in Paris nicht zu fehlen, trotzdem Vorteile wohl kaum in kommerzieller Hinsicht zu erwarten seien. Auch er sei der Meinung, dass die Ausstellung des deutschen Kunstgewerbes eine einheitlich gehaltene Eliteausstellung sein müsse und dass von Sonderausstellungen der Einzelstaaten abzusehen sei. Er befürwortet die Übernahme der geschäftlichen Seite durch die Reichsregierung und die Sicherstellung der Aussteller vor späteren Nachforderungen von Spesen etc. und wünscht den Verband in einer zu bildenden Kommission vertreten zu sehen. Die übrigen Delegirten äußerten sich insgesamt dahin, dass im allgemeinen wenig Stimmung unter den Kunstgewerbetreibenden für die Beschickung dieser Ausstellung vorhanden sei; man sähe wohl die Notwendigkeit ein, für eine vorzügliche Ausstellung einzutreten, halte es aber für dringend notwendig, eine kräftige Unterstützung in finanzieller Beziehung vom Reich als Vorbedingung der Teilnahme zu verlangen. Ebenso wurde die Notwendigkeit der einheitlichen Ausstellung allgemein anerkannt und die scharfe Trennung zwischen der Massenware und den Erzeugnissen des eigentlichen Kunstgewerbes. Neben der Bereitstellung entsprechender Mittel, um die Anfertigung besonders hervorragender Kunstwerke zu ermöglichen, hielt man die Regelung der Schrankfrage, der Versicherungsfrage, der Spesen für das Lagern der Kisten etc., sowie die Trennung der geschäftlichen und der künstlerischen Leitung für zunächst am wichtigsten. Man war der Ansicht, dass der Verband lediglich als Sachwalter des gesamten deutschen Kunsthandwerks auftreten könne, dass er als solcher aber nicht nur für eine strenge Vorjury der eingesandten Gegenstände einzutreten habe, sondern dass eine solche Kommission auch schon jetzt über das, was auszustellen sei, einen Plan ausarbeiten müsse, um so mehr ein gutes und vollständiges Bild unseres Könnens zu ermöglichen und den Zufall auszuschließen. Auf dem nach dem Schluss der ersten Sitzung abgehaltenen gemeinschaftlichen Mittagsessen fand die Übereinstimmung der Meinungen besonders begeisterten Ausdruck. Der Sitzung am zweiten Verhandlungstage wohnte der Reichskommissar für die Weltausstellung in Paris, Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Richter, sowie sein Stellvertreter, Herr Regierungsrat Lewald bei. Der Reichskommissar führte aus, dass das Kunsthandwerk seiner weitgehendsten Unterstützung versichert sein könne, und dass er die in den Verhandlungen als wichtig bezeichneten Punkte bestens zu regeln bemüht sein werde. Für ein geschlossenes Auftreten des Kunstgewerbes, gesondert von der Marktware werde er eintreten, soweit nicht die Einheitlichkeit der Vorführung durch die Gruppeneinteilung von Seiten der Ausstellung teilweise zerstört werde. Bezüglich der geschäftlichen Vertretung halte er, da das Reich diese nicht übernehmen könne, ein Eintreten der Vereine, Gruppen etc. für geeignet und werde die weitere Lösung des technischen Teils der Aufgabe durch eine Kommission von Fachleuten, der auch Mitglieder des Verbandes angehören sollen, zu lösen versuchen. Gegenüber von anderer Seite geäußertem Wunsche, es möge bei der Bildung dieser Kommission der Verband nicht weiter engagirt werden, betont der Vorsitzende Hoffacker-Berlin, dass Vertreter des Verbandes in eine solche Kommission gewählt werden müssten, schon mit Rücksicht auf das Ansehen des Verbandes nach außen hin. Er fügte hinzu, dass es Aufgabe dieser Kommission sein werde, anregend auf die Schaffung von Ausstellungsobjekten hinzuwirken. Im weiteren erörterte der Vorsitzende und von Lange-München die Frage der Transportangelegenheit, sowie die Kistenfrage. Solche Punkte müssten durch die Reichsregierung geregelt werden. Der Reichskommissar erklärte sich mit dem Gesagten einverstanden und bemerkte auf eine diesbezügliche Anregung, dass auch er nicht für eine weitgehende Agitation für die Beschickung der Ausstellung sei, dass er vielmehr der Ansicht beipflichte, dass man sich mehr um die Heranziehung geeigneter Ausstellungsgegenstände durch die betr. Kommission etc. bemühen solle.

Mit dem Inhalte der schon in der ersten Sitzung auf Antrag des Vorsitzenden Hoffacker beschlossenen Resolution folgenden Wortlauts erklärt sich der Reichskommissar einverstanden. — „Nachdem die Reichsregierung die Beteiligung Deutschlands an der Pariser Weltausstellung beschlossen hat, hält das deutsche Kunstgewerbe es für seine Ehrenpflicht, mit seinem besten Können für die Beteiligung einzutreten, obwohl direkte geschäftliche Vorteile nicht erwartet werden. Der Verband verspricht sich nur dann einen Erfolg, wenn das deutsche Kunstgewerbe in seinen hervorragendsten Leistungen, gesondert von der Marktware, auch der kunstgewerblichen, geschlossen und nach einheitlichem Plane vorgeführt wird und alle zur Ausstellung zuzulassenden Gegenstände einer nach einheitlichen Gesichtspunkten zu vollziehenden Vorprüfung unterworfen werden. Das deutsche Kunstgewerbe kann sich in diesem Sinne nur dann beteiligen, wenn den einzelnen Ausstellern das weitgehendste Entgegenkommen in finanzieller Hinsicht zugestanden wird.“ — Nachdem auch die ev. Einsetzung eines gemeinsamen Vertreters für die kunstgewerbliche Abteilung auf der Ausstellung ins Auge gefasst worden, gab der Vorsitzende Hoffacker-Berlin nochmals eine kurze Üersicht über die einzelnen Punkte und sprach dem Herrn Reichskommissar den Dank des Verbandes für sein Interesse und sein Entgegenkommen aus. Der Reichskommissar gab den Dank zurück mit dem Ausdrucke der Hoffnung, dass bei gemeinsamem Vorgehen die Resultate den gehegten Wünschen entsprechen werden. Nachdem der Reichskommissar und sein Vertreter sich verabschiedet hatten, betonte der Vorsitzende Hoffacker-Berlin die Einmütigkeit der Verhandlungen und wünschte, dass alle Anwesenden in ihren Vereinen im Sinne der Verhandlungen wirken möchten und erörterte die Aufgaben des Verbandes, der bei allen wichtigen Dingen positiv wirken müsse im Interesse des Kunstgewerbes. Der Verband dürfe sich nicht zu sehr engagiren, sich aber auch nicht zurückdrängen lassen. Der Geist der Einheit in den Verhandlungen sei jetzt in die eigenen Kreise zu tragen, damit auch in Paris Einheit sei! Er bat um die Erlaubnis, dem Reichskommissar die nicht erörterten Punkte der Denkschrift vorlegen zu können, die zum guten Gelingen der Ausstellung nötig erscheinen, und ersucht ferner um Vorschläge für die Präsentation in die in Aussicht genommene Kommission-Wahl. Nach einer weiteren Besprechung, in der eine Anzahl Namen für die Kommissionsbildung genannt werden, bat Hoffacker-Berlin um Vollmacht, dem Reichskommissar persönlich Mitteilung darüber machen zu dürfen, was allseitig Zustimmung fand. Die Frage, welche weiteren Schritte in Bezug auf die Beschlüsse und Resolution beabsichtigt seien, beantwortet der Vorsitzende Hoffacker-Berlin dahin, dass von Seiten des Vorortsvorstandes für die weitere Verbreitung der Beschlüsse Sorge getragen werde, um event. durch Versendung derselben an den Reichstag, Reichskanzler etc. für die Bewilligung von Geldmitteln eintreten zu können. Auf Mitteilung des Vorsitzenden, dass im Herbst dieses Jahres die Neuwahl des Vorortes vorzunehmen sei, und es wünschenswert erscheinen dürfte, schon jetzt dazu Stellung zu nehmen, wird Stuttgart in Vorschlag gebracht, dessen Vertreter glaubte, dass Stuttgart annehmen werde. Da weitere Punkte zur Verhandlung nicht vorlagen, schloß der Vorsitzende den außerordentlichen Delegirtentag, nachdem dem Vorsitzenden aus der Mitte der Versammlung der Dank für die Leitung der Verhandlung dargebracht worden.



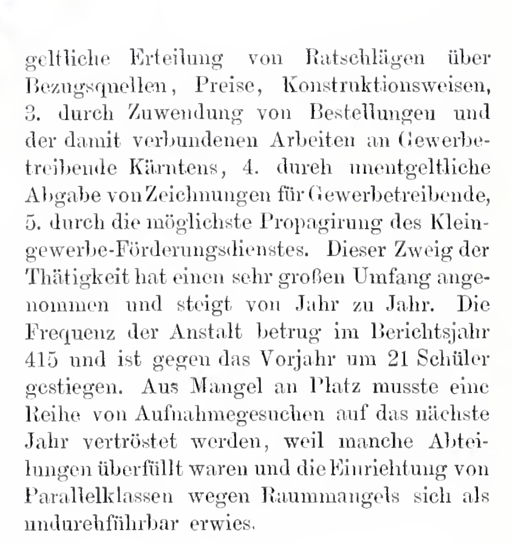
Gemeines Myrrhenkraut (Smyrnium olusatrum).
Schaft mit Blütenstaudsknopsen nach einem Modell. Aus „MEURER'S Pflanzenbildern“; mit Erlaubnis des Verlags von G. Kühtmann, Dresden.

SCHULEN.

Berlin. Die *Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums* erfährt mit dem 1. April d. J. eine sehr bemerkenswerte Erweiterung durch die Einrichtung einer neuen Fachklasse für figürliches Modelliren, die unter der Leitung des Herrn Professors *Ludwig Manzel* stehen wird. Wie in der entsprechenden Fachklasse für figürliches Zeichnen und Malen, wird auch in ihr der Unterricht vornehmlich von dem Studium des lebenden Modells ausgehen und sein

Ziel darin finden, die Schüler zu einem richtigen Verständnis und zu einem echt künstlerischen Erfassen der verschiedenen Aufgaben dekorativer Plastik hinzuleiten. Zulassung zu der Klasse finden nur Schüler, die die erforderliche Vorbildung nachzuweisen haben. Voraussetzung des Eintritts ist hier, wie bei den übrigen Fachklassen der Unterrichtsanstalt des Museums, dass der Schüler seine ganze Zeit dem Studium zu widmen in der Lage ist. Das Schulgeld beträgt im ersten Jahre 72 M. für das Wintersemester und 36 M. für das Sommerquartal. Es ermäßigt sich im zweiten Jahre auf im ganzen 60, im dritten auf 30 M. Gleichzeitig mit der Einrichtung der neuen Klasse wird die Fachklasse für Kupferstich und Radirung aus dem Gebäude des Kunstgewerbe-Museums, das schon längst nicht mehr genügenden Platz gewährt, in Räume des Hauses Motzstraße 7 verlegt.

-u- ***Villach.*** Dem *24. Jahresbericht der k. k. Fachschule für Holzindustrie* für 1895/96 entnehmen wir folgendes: Die Schule umfasst folgende Abteilungen und Kurse: a. Die eigentliche Fachschule (Tagesschule) mit einem zweiklassigen Vorbereitungskurse und dreijährigen Fachkursen, für Möbel- und Bautischlerei, für Holzschnitzerei und Holzdrechslerei. b. Die Hospitanten der Tagesschule aus dem Tischler-, Zimmer-, Maurer-, Steinmetz-, Maler- und Schlossergewerbe, welche ihre Ausbildung hauptsächlich im Zeichnen, daneben in den kommerziellen Fächern und in fachlicher Richtung suchen. c. Der offene Zeichen- und Modellirsaal für Männer, welcher selbständigen Gewerbetreibenden, Gewerbegehilfen und absolvirten Schülern der Anstalt Gelegenheit giebt, sich im Kopiren und Entwerfen gewerblicher Objekte und im Fachzeichnen zu üben. d. Der offene Zeichensaal für Damen, der erwachsenen Mädchen Gelegenheit bietet, sich im Kopiren von Mustern der Weiß- und Buntstickerei, sowie im bezüglichen Fachzeichnen zu üben, um dadurch die heranwachsende weibliche Jugend mit stilvollen Mustern weiblicher Handarbeiten vertraut zu machen, deren Geschmack zu bilden und den Sinn für häusliche Kunstpflege zu erwecken. e. Der Zeichen- und Modellirkurs für Volksschüler. f. Die gewerbliche Fortbildungsschule. g. Die kaufmännische Fortbildungsschule. Die Thätigkeit der Anstalt erstreckt sich aber auch auf vier kleinere Fachschulen, welche in den letzten elf Jahren in Oberkärnten entstanden, um der zunehmenden Verarmung in mehreren Thälern entgegenzuarbeiten: die Korbflechtschule der Gebrüder Feldrer'schen Stiftung in Steinfeld, die Gemeinde-Korbflechtschule in Rattendorf, das Atelier der Rodemann'schen Stiftung zur Erzeugung von Holzwaren in Bleiberg und die Privatschule für Drechslerei in Malborghet. Die Einrichtung dieser Anstalten, die Statuten, Lehrpläne, der Lehrmittelapparat, die Personalfrage, die Beschaffung von Lokalitäten, von Weidenplantagen, die Gewinnung von Absatzquellen war Aufgabe der Fachschule von Villach. Seit 10 Jahren ist die Schule und besonders ihr Lehrkörper bemüht, die Interessen der k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale in Österreich zu fördern: einmal durch Aufnahmen von alten Kunstdenkmalen, von Studienmaterial für die Schule zu erwerben und an die traditionelle Kunstweise des Landes anknüpfen zu können, dann durch Publikationen derselben und Belehrung der Besitzer über den Wert, endlich durch Renovirung passender Objekte, um dieselben vor dem Verfalle zu bewahren und in alter Schönheit zu zeigen. Als eine ihrer Hauptaufgaben betrachtet die Fachschule die Förderung des kärntnerischen Kleingewerbes; sie sucht diesen Zweck zu erreichen: 1. durch unentgeltliche Entlehnung von Vorlagewerken, Zeichnungen und Büchern, 2. durch unentgeltliche Erteilung von Ratschlägen über Bezugsquellen, Preise, Konstruktionsweisen, 3. durch Zuwendung von Bestellungen und der damit verbundenen Arbeiten an Gewerbetreibende Kärntens, 4. durch unentgeltliche Abgabe von Zeichnungen für Gewerbetreibende, 5. durch die möglichste Propagirung des Kleingewerbe-Förderungsdienstes. Dieser Zweig der Thätigkeit hat einen sehr großen Umfang angenommen und steigt von Jahr zu Jahr. Die Frequenz der Anstalt betrug im Berichtsjahr 415 und ist gegen das Vorjahr um 21 Schüler gestiegen. Aus Mangel an Platz musste eine Reihe von Aufnahmegesuchen auf das nächste Jahr vertröstet werden, weil manche Abteilungen überfüllt waren und die Einrichtung von Parallelklassen wegen Raummangels sich als undurchführbar erwies.



Blütenstaudsknospe des klebrigen Salbei (Salvia glutinosa), nach einem Bronzemodell. Aus „MEURER's Pflanzenbildern"; mit Erlaubnis des Verlags von G. Kühtmann, Dresden.

MUSEEN.

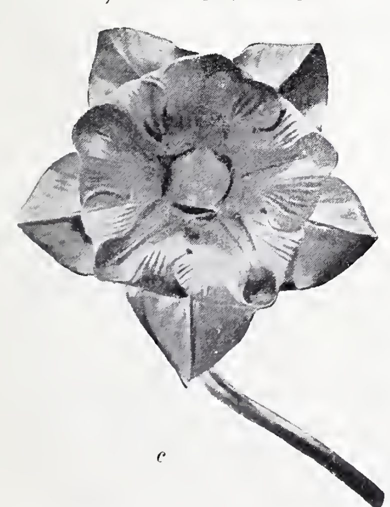
Breslau. *Kunstgewerbe-Museum.* Die Angelegenheit der Errichtung eines Kunstgewerbe-Museums ist, indem sie in ein neues Stadium getreten, ihrer Verwirklichung wieder einen Schritt näher gerückt. Bekanntlich war an die großartige Schenkung des Herrn *von Korn* die Bedingung geknüpft, dass das Museum schlesischer Altertümer, welches von einem Verein gegründet und verwaltet wird und von behördlicher Seite namhafte Zuschüsse erhält, mit dem Kunstgewerbe-Museum in einem Hause vereint werden solle, so dass der wertvollere und für das Kunstgewerbe nutzbare



a

Teil, soweit eben nutzbar, gewissermaßen einen Grundstock für die Mustersammlung darstellen könnte. Der Magistrat hat demzufolge einen Vertrag ausgearbeitet und dem Verein für das Museum schlesischer Altertümer zur Annahme vorgelegt. Diesem Vertrag zufolge würde die Verwaltung des Museums schlesischer Altertümer in die Hände der Stadtverwaltung übergehen. In der sich mit dem vorgelegten Vertrag beschäftigenden Generalversammlung genannten Vereins am 26. Januar wurde derselbe mit 35 gegen 27 Stimmen gutgeheißen. Das günstige Resultat ist in erster Linie der vorzüglichen, von praktischen Gesichtspunkten ausgehenden Fürsprache des Herrn Oberbürgermeisters *Bender* zu danken, welcher namentlich hervorhob, dass die städtische Verwaltung alles thun werde, um nach jeder Seite hin gerecht zu werden. — Wenn also der Übergang des Museums schlesischer Altertümer in das künftige Kunstgewerbemuseum ein schnelleres Zustandekommen des letzteren bedeutet, dann können die Kunsthandwerker zufrieden mit dieser Lösung sein. Der zweifellos kunsthistorische Wert der Sammlung des ersteren Museums bedingt allerdings noch nicht einen solchen in kunstgewerblicher Hinsicht. — Was die weiteren Vorbereitungen in Bezug auf die Verwaltung des Kunstgewerbemuseums anbelangt, so hat der Magistrat von Breslau eine Verwaltungsdeputation im Auge, welcher angehören sollen ein Vertreter des Staates, zwei von der Provinz, zwei vom Verein für das Museum schlesischer Altertümer, ein vom schlesischen Central-Gewerbeverein, drei aus dem Magistrat, fünf Stadtverordnete und drei von letzteren zu wählende Personen, dann der Direktor des Museums und Herr von Korn als Ehrenmitglied. Die Stadtverordneten haben sich bereits mit diesem Vorschlag einverstanden erklärt. Da nun die Provinzialverwaltung in kurzer Zeit ihr neues Gebäude bezieht und der Kauf des Ständehauses für das Museum feststeht, da außerdem dann sofort mit den nötigen baulichen Veränderungen begonnen werden soll und Zuschüsse seitens Provinz und Staat zugesichert sind, so steht der baldigen Verwirklichung des städtischen Kunstgewerbemuseums nichts mehr im Wege.

G. SCH.



c

AUSSTELLUNGEN.

Hamburg. *Gartenbauausstellung.* Die vom 1. Mai bis Ende September d. J. stattfindende Ausstellung wird die in ihrer Art größte und zeitlich ausgedehnteste aller bisherigen Gartenbauausstellungen werden. Auch für das Kunstgewerbe wird die Ausstellung von Interesse sein, als mit derselben eine Ausstellung von gewerblichen, industriellen und künstlerischen Gegenständen verbunden ist, die irgendwie mit dem Gartenbau zusammenhängen, und steht hier eine vollständige Uebersicht über alles das zu erwarten, was irgendwie dem Gartenbau zum Nutzen oder zur Verschönerung dient. In letzterer Hinsicht sind namentlich große Ausstellungen von geflochtenen Gartenmöbeln, schmiedeeisernen Arbeiten und dergleichen zu erwarten. Für das große Publikum aber wird von allergrößtem Interesse sein, einmal einen allgemeinen Ueberblick über alle jene Behälter zu gewinnen, in die es seine Lieblinge des Feldes und des Gartens zum Schmucke seines Heims zu stecken pflegt, so dass man mit Recht annehmen darf, dass die Ausstellung von Blumenvasen, Blumenkübeln, Blumentöpfen und dergleichen einen der Hauptanziehungspunkte bilden wird. Es ist daher zu hoffen, dass auch in Deutschland die großen Vertreter der Glas- und keramischen Industrieen sich nach Kräften an dieser Ausstellung beteiligen werden. Anmeldungen sind hierfür freilich nur noch in der nächsten Zeit an das Bureau der Allgemeinen Gartenbau-Ausstellung Hamburg, Kaiser Wilhelmstraße 46, zu richten.



b

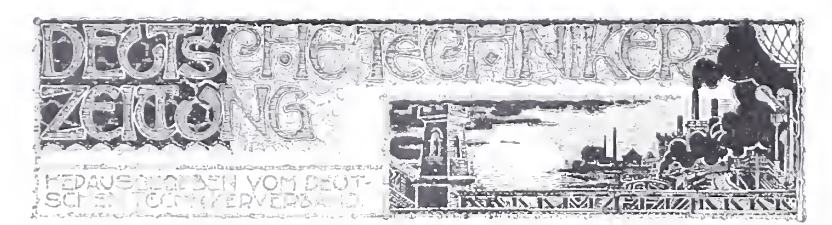
WETTBEWERBE.

Beim Wettbewerb um den Titelkopf der deutschen Techniker-Zeitung erhielt unter den 66 eingegangenen Arbeiten der Entwurf des Herrn E. Stöckhardt-Dresden den



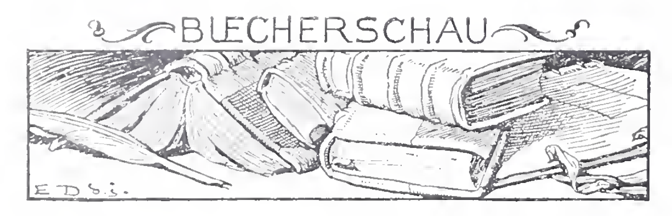
d

a, b, c, d, Blüte der rankenden Cobaea (Cobaea scandens), nach einem Broncemodell.
Aus „MEURER's Pflanzenbildern“ mit Erlaubnis des Verlags von G. Kühtmann, Dresden.



Titelkopf der Deutschen Techniker-Zeitung, gezeichnet von E. STÖCKHARDT, Dresden.

ersten Preis, die Arbeit des Herrn W. Winkler-Charlottenburg den zweiten Preis, während dem Entwurfe von Albert Klingner-Berlin eine ehrende Anerkennung in Form eines Diploms zuerkannt wurde. Wir sind dank dem freundlichen Entgegenkommen der Techniker-Zeitung in der Lage, von den zwei preisgekrönten Arbeiten die Abbildung bringen zu können.



Meurer's Pflanzenbilder. Ornamental verwertbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner etc. Heft I und II in Fol., je 10 Lichtdrucktafeln enthaltend, à 6 M. — Dresden, Gerhard Kühtmann.

Dieses neue Werk Meurer's schließt sich an das bereits im vierten Hefte des vorigen Jahrganges besprochene Werk „Pflanzenformen“ an, welches Werk den Zweck verfolgte, eine Formenlehre der Pflanze nach Richtung ihrer Struktur, Anatomie, ihres Organismus und ihrer Verhältnisse zu geben. Das Erscheinen dieses letztgenannten Werkes hat zugleich mit der von Meurer angestrebten Lehrmethode, welche dem Naturstudium wieder vermehrte Achtung verschaffen will, zu den verschiedenartigsten Kritiken seiner Zeit Anlass gegeben. Nicht alle, welche sonst für die stärkere Heranziehung des Naturstudiums eintreten, konnten sich mit Meurer's Methode befreunden. Seither ist wohl auf beiden Seiten über die Art, wie das Naturstudium in den Unterricht einzuführen ist, die Anschauung mehr geklärt worden. Das eine aber steht fest: Meurer's Bestrebungen finden mehr und mehr Anhänger und seine vor fünf Jahren in Rom eingerichtete Schule, welche den Zweck verfolgt, das ornamentale Pflanzenstudium zu fördern und zu diesem Zwecke Unterrichtsmittel für technische Kunstschulen herzustellen, wird nun nicht nur von den Stipendiaten der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums mit Unterstützung des Handelsministeriums besucht, sondern es werden jetzt jährlich einige Lehrer preußischer Kunstgewerbeschulen auf ein Vierteljahr nach Rom deputirt, um sich über die Unterrichtsmethode der Schule zu informiren. Aus dem bei allen diesen Studien gesammelten Material soll nun das Geeignete in fortlaufenden Heften als Motivensammlung für die Praxis erscheinen, um dieser Anregungen zu selbständiger künstlerischer Benutzung zu bieten. Vorzügliche Lichtdrucke nach Naturaufnahmen und Zeichnungen, insbesondere auch nach vortrefflichen Gips- und Bronzemodellen lassen die konstruktiven Eigenschaften des Pflanzenbaues deutlich erkennen und bieten dem bildenden Künstler treffliches Material für die Gestaltung ornamentaler Aufgaben. Nicht gerade unmittelbaren Stoff für ornamentale Komposition, als vielmehr Fingerzeige für die besondere Art des technischen Pflanzenstudiums will der Herausgeber den verschiedenen technischen Kunstgebieten wie den einschlägigen Unterrichtsanstalten geben. Dass durch diese Vorbilder der schaffende Künstler in hervorragendem Maße Anregung zu kompositioneller Thätigkeit erhält, wird jeder zugeben müssen, das die trefflichen Vorbilder und ihre ebenso treffliche Auswahl zu Gesichte bekommt. Alle doktrinäre Weisheit und Kritik muss fernbleiben, gleichwie alles Schematisiren nur von Übel sein kann. Der schaffende Künstler muss selbst wieder mehr in das Wesen, in die organische Gestaltung der Pflanze eindringen lernen. Das Umprägen ist dann seine Sache. Lediglich in diesem anregenden Sinne sollen Meurer's Pflanzenbilder verstanden sein und dürfen wir sie jederzeit dankbar begrüßen und ihnen die weiteste Verbreitung wünschen. *H*

Jubiläums-Festzug der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe. Zum 70. Geburtstag Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. Nach dem Projekte von Professor *Hermann Götz*, Direktor der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Preis 1 M. Verlag von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung, Liebermann & Co., Karlsruhe.

In 50 abgeschlossenen Gruppenbildern geben die nach Professor Götz' Zeichnungen vorzüglich reproduzirten Abbildungen ein getreues Bild der Festwagen und der einzelnen Gruppen des Festzuges, der von Direktor Götz organisirt und unter seiner Leitung und der Mitwirkung mehrerer Karlsruher Künstler in so künstlerisch vollendeter Weise zur Durchführung kam. Alle, an welche ähnliche Aufgaben herantreten, werden aus diesem überdies so billigen Festzugsalbum eine Fülle der Anregung schöpfen.

Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke. Von Dr. *Ed. Freiherrn von Sacken*. Zwölfte Auflage. Mit 103 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Verlag von J. J. Weber, 1896.

Mit vielem Geschick und Verständnis sind in dem Büchlein für den Bedarf des Laien die wichtigsten Merkmale verschiedener Baustile dargelegt. Auch zumeist gut gewählte Abbildungen erläutern in trefflicher Weise den klaren, anschaulichen Text. Die beigefügte Erklärung von Kunstausdrücken ist ebenfalls recht zweckmäßig. Nur erfüllt das Werkchen nicht ganz alles das, was der Titel verspricht. Während die Stile des Altertums und Mittelalters gute und



Titelkopf der Deutschen Techniker-Zeitung, gezeichnet von W. WINKLER, Charlottenburg.

zum Teil erschöpfende Behandlung gefunden haben, müssen sich die Renaissance und die Folgezeit mit einer recht stiefmütterlichen Behandlung abfinden. Vor allem ergeht es dem armen Rokoko recht schlecht, das sich die Rolle des Aschenbrödels gefallen lassen muss und dem Verfasser nur als eine entartete Tochter der Architektur erscheint. Vielleicht findet es samt seinen anderen vernachlässigten Schwestern etwas mehr Gnade in dem folgenden Dutzend der Auflagen. *Br.*

Der gute Geschmack. Ästhetische Essays von *Lothar Abel*, Architekt, Ritter des Kaiserl. österr. Franz Josef-Ordens, Besitzer der Kaiserl. österr. Medaille für Kunst und Wissenschaft etc. Mit 129 Abbildungen. Wien, Pest, Leipzig, A. Hartleben's Verlag.

Erziehung des Geschmackes, das heißt „der Fähigkeit, das Schöne in der Natur, sowie in Kunstwerken zu empfinden" ist der Zweck des vorliegenden Buches. Der Verfasser stellt sich damit eine der schwierigsten Aufgaben, an deren Lösung manch Anderer verzweifeln möchte. „Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht, obschon sie vielen Dingen anhängt." So schrieb einst Dürer mit der liebenswürdigen Bescheidenheit des echten großen Menschen. Der Verfasser freilich weiß leicht mit dem Thema sich abzufinden, indem er die einzelnen Gebiete der Kunstthätigkeit einer ziemlich seichten Erörterung unterzieht. Das Ganze bildet mehr oder minder nur eine Sammlung trivialer und geschmackloser Redensarten, in anmutigem Wechsel untermischt mit sachlichen Unrichtigkeiten und sprachlichen Härten. Wir bedauern, dem Buche keine Empfehlung mit auf den Weg geben zu können. *Br.*

Moderne Kunstschmiedearbeiten. Heft 1. Entwürfe fur Gitter, Thore und Thüren zum Gebrauche in der Werkstatt wie im Fachzeichenunterricht. 20 Tafeln von Richard Köpke, Architekt und Fortbildungsschuldirigent in Schmalkalden i. Th. Leipzig, Kommissionsverlag von K. F. Koehler, 1896.

Um die praktische Ausführung seiner Entwürfe auch denjenigen Meistern, die auf Herstellung von dekorativen Details nicht eingerichtet sind, zu ermöglichen, hat er, wie er im Vorwort angiebt, die angewendeten Blätter, Blumen, Rosetten etc. dem Musterbuche der rühmlichst bekannten Firma Valentin Hammerau in Frankfurt a. M. entlehnt, von welcher Firma auf dem Umschlage eine entsprechende Annonce enthalten ist gleichwie von dem in der Vorrede ebenfalls erwähnten allbekannten Façon-Eisenwalzwerk von L. Mannstaedt & Co. in Kalk bei Köln a. Rh. Wenn der Verfasser ferner schreibt, man müsse staunen, was die geschickte Hand des Meisters aus dem toten Eisen zu schaffen vermag, so fragt man sich mit mindestens demselben Staunen warum denn der Verfasser die Anwendung gestanzter Ornamente zur Ausführung seiner im übrigen recht mittelmäßigen Entwürfe empfiehlt. Wir meinen, wer nicht schmieden kann, soll nicht durch maschineumäßig hergestellte Dutzendware den Schein der Handarbeit erwecken und wenn der Verfasser sagt, dass es ihm zu besonderer Freude gereichen würde, wenn diese Tafeln als Lehr- und Anschauungsmittel im Fachzeichnenunterricht in Fortbildungsschulen Verwendung finden dürften, so können wir nur wünschen, dass dies nicht der Fall sei, da so verwerfliche Grundsätze wie die oben angeführten in der Schule erst recht nicht gepredigt werden sollten. *H.*

Bei der Redaktion sind ferner folgende mehr der Praxis dienende Werke eingegangen:

Die photomechanischen Pressendruckverfahren. Praktische Anleitung zur Herstellung von Lichtdrucken und Metallclichés für Buch- und Kunstdruck von *Friedr. Stolle.* Preis broschirt 2 M., gebunden 3 M. (Verlag von H. Bechhold, Frankfurt a. M.)

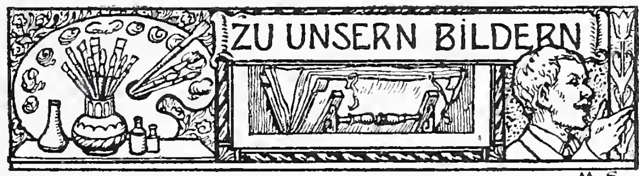
Der Verfasser beschreibt in dem vorliegenden Werkchen auf Grund eigener Erfahrungen die für den Praktiker wichtigen Verfahren bei Kollodium-Aufnahmen, Bromsilber-Kollodium-Aufnahmen, den Pigment- oder Kohledruck, die Heliogravüre, den Lichtdruck, die Übertragungsmethoden auf Metallplatten, das Ätzen der Zinnplatten und das amerikanische Fischleimverfahren. Einige Illustrationen sind zur Erläuterung beigefügt.

Die technischen Vollendungs-Arbeiten der Holz-Industrie, das Schleifen, Beizen, Poliren, Lakiren, Anstreichen und Vergolden des Holzes nebst der Darstellung der hiezu verwendbaren Materialien in ihren Hauptgrundzügen. Von *Louis Edgar Andés*, Lack- und Firnissfabrikant. Mit 40 Abbildungen. III. Auflage. A. Hartleben's Verlag, Wien, Pest, Leipzig. Preis geheftet 2,50 M., elegant gebunden 3,30 M.

Vorliegendes Werkchen reiht sich den in gleichem Verlage erschienenen auf schon über 200 Bände angewachsenen Abhandlungen der chemisch-technischen Bibliothek an. Sein Inhalt ist durch den Titel genügend gekennzeichnet.

Die Holz- und Marmormalerei. Praktisches Handbuch für Dekorationsmaler, zur Erlernung der bezüglichen Methode, wie sie in der Malerschule des Verfassers theoretisch und praktisch gelehrt wird. Herausgegeben von *P. van der Burg* in Rotterdam. Autorisirte deutsche Ausgabe. III. Auflage. Mit einem Atlas von 36 Foliotafeln, zum größten Teil in Farbendruck. Weimar, Verlag von B. F. Voigt.

Die Abbildungen geben in den Farbdrucktafeln die verschiedenen Holz- und Marmorfarben zum Teil recht gut wieder und unterstützen durch die auf den übrigen Tafeln abgebildeten Pinselsorten und sonstigen Hilfsmittel, sowie die dort wiedergegebene Hand- und Pinselführung bei der Ausführung die im Texte gegebene Anleitung auf das Wirksamste, dabei ist der Preis von 15 M. für das geheftete Exemplar ein mäßiger zu nennen.



Die in diesem Hefte reproduzirten Lüneburger Holzskulpturen stammen aus dem Loest'schen Hause in Lüneburg. Diese Holzskulpturen bestehen aus Hermen, Karyatiden, Friesen und Pilasterfüllungen und wurden vor einigen Jahren von Herrn Senator Laporte in Hannover-Linden erworben, der sie auf fünf Lichtdrucktafeln von Georg Alpers jr. in Hannover nach photographischen Aufnahmen herausgeben ließ. Der Ort und die Zeit der Entstehung dieser Skulpturen, wie die beglaubigte Verbindung mit Albert von Loest, dem Meister der berühmten Schnitzereien im Lüneburger Rathaussaale, erregten viel Interesse in Kunstkreisen. Der Freundlichkeit des Herrn Laporte verdanken wir die in diesem Hefte gegebenen Abbildungen eines Teils dieser Holzskulpturen.

Erinnerungsmedaille an das 70jährige Geburtstagsfest des Großherzogs von Baden. Die Stuttgarter Metallwarenfabrik Wilh. Mayer und Frz. Wilhelm, die der Herstellung

von Gedächtnismedaillen eine besondere Sorgfalt zuwendet und aus der schon eine große Anzahl Medaillen hervorgegangen ist, unter denen sich wirkliche Meisterwerke der Prägekunst befinden, hat auch der Erinnerung an das 70jährige Geburtstagsfest des Großherzogs von Baden eine Porträtmedaille gewidmet, deren Abbildung wir beistehend unsern Lesern vorführen. Die Medaille, deren Modell von Prof. Rudolf Mayer in Karlsruhe geschaffen wurde, ist in der Fabrik in Stahl gravirt worden und gelangte in Größen von 80 mm und 50 mm zur Ausführung. Die Vorderseite zeigt das Porträt des Großherzogs mit umgehängtem Mantel, in dreiviertel Profil, und wirkt besonders durch kräftige, wahre Auffassung. Auf der Rückseite ist eine Ansicht der großherzoglichen Residenz dargestellt, über der ein Genius mit Fackel und Lorbeerkranz schwebt, während zur Rechten ein gekrönter Adler den Wappenschild hält. Außer Medaillen fertigt die Firma, die 1865 als Graviranstalt gegründet wurde und sich derartig emporarbeitete, dass sie jetzt im elektrischen Betriebe ca. 40 Präg- und andere Maschinen laufen lässt und etwa 140 Personen beschäftigt, auch Prägungen aller Art für Haushalt und den Luxus, als Schalen, Pokale, Schilde u. s. w. *FL.*

ZEITSCHRIFTEN.

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 3–6.

Ein sechzigjähriges Berufsjubiläum. Jubelfeier der Pierer'schen Hofbuchdruckerei. — Über den Satz des Russischen. — Die ersten Altenburger Drucker. Von St. Geibel. — Moderne Zeitungsgründungen. — Rückblick auf meine Studienreise 1896. Von G. Fritz. — Schäden im Buchgewerbe. — Christian Jaenecke †. — Druckfehler. — Die Kalender-Litteratur des Jahres 1897. — Etwas über die Warmwasserheizung in Buchdruckereien. Von L. Mundschenk.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1897. Nr. 1–3.

Ein neues österreichisches Medaillenwerk. Von Dr. Th. Hampe. — Wanderungen durch die zweite bayerische Landesausstellung. Von Dr. E. Reicke. (Fortsetzung.) — Der Entwickelungsgang der Korbflechterei in Oberfranken. Von J. G. Held.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 2.

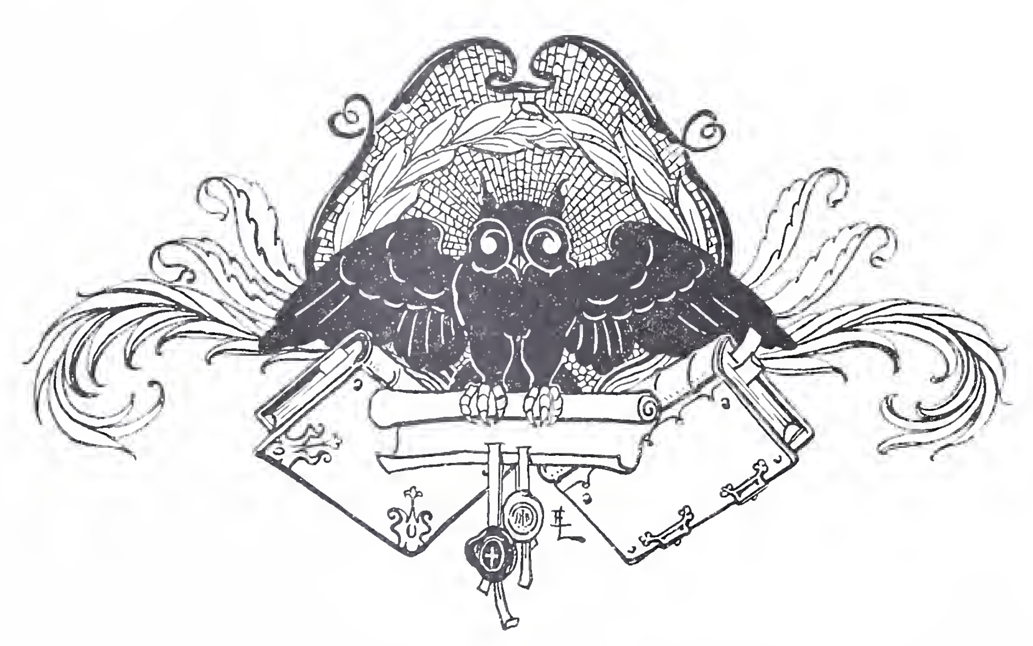
Die moderne Buchillustration in England. Von J. Folnesics. — Die Barockdekoration und die moderne Kunst. Von A. Riegl. (Schluss.)

Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins in München. 1897. Heft 1/2.

Das St. Georgen-Kloster zu Stein am Rhein. — Kunstgewerbliche Entwicklungsfragen. — Moderne Medaillenkunst. Von G. Habich. — Ein Meisterwerk deutscher Bücherillustration. — Die Pariser Weltausstellung. — Ungarische Luxusgefäße. — Alphabete, ein Handbuch der Buchstaben. — Lichtgerät als Wandschmuck. Von Dr. A. Brüning — Über Volkskunst. Von J. W. Rauschenberg. — Stellungnahme des deutschen Kunstgewerbes zur Pariser Weltausstellung. — Englische und belgische Leuchter aus Schmiedeeisen. — Der Plakatzeichner.

Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Februar.

Theater- und Wohnungsdekoration. Von F. Fischbach. — Die Einwirkung der Kunstgewerbemuseen auf das Kunstgewerbe. — Photographieen im Zimmer. Von Dr. O. Rie. — Die Kunst auf der Berliner Gewerbeausstellung. Von Dr. E. Zimmermann. — Reichskommissar Geheimrat Richter und die Pariser Weltausstellung. Von H. Schliepmann.



Schlussvignette, gezeichnet von Eduard Liesen, Berlin.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



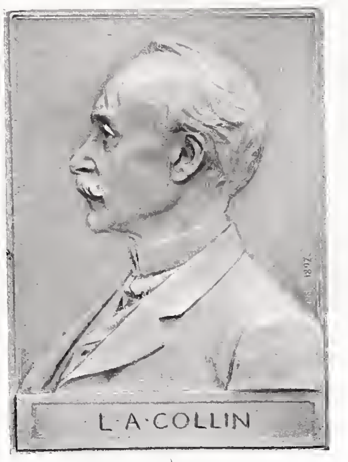
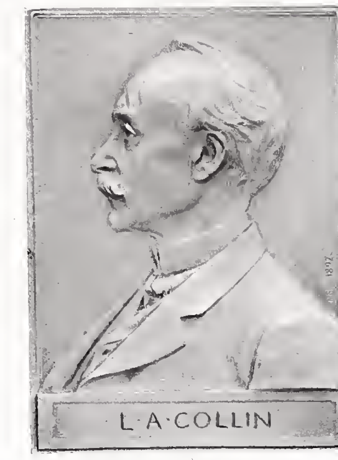




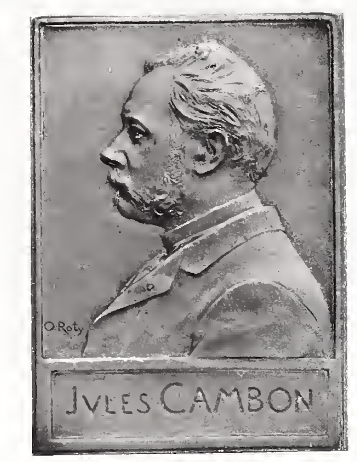






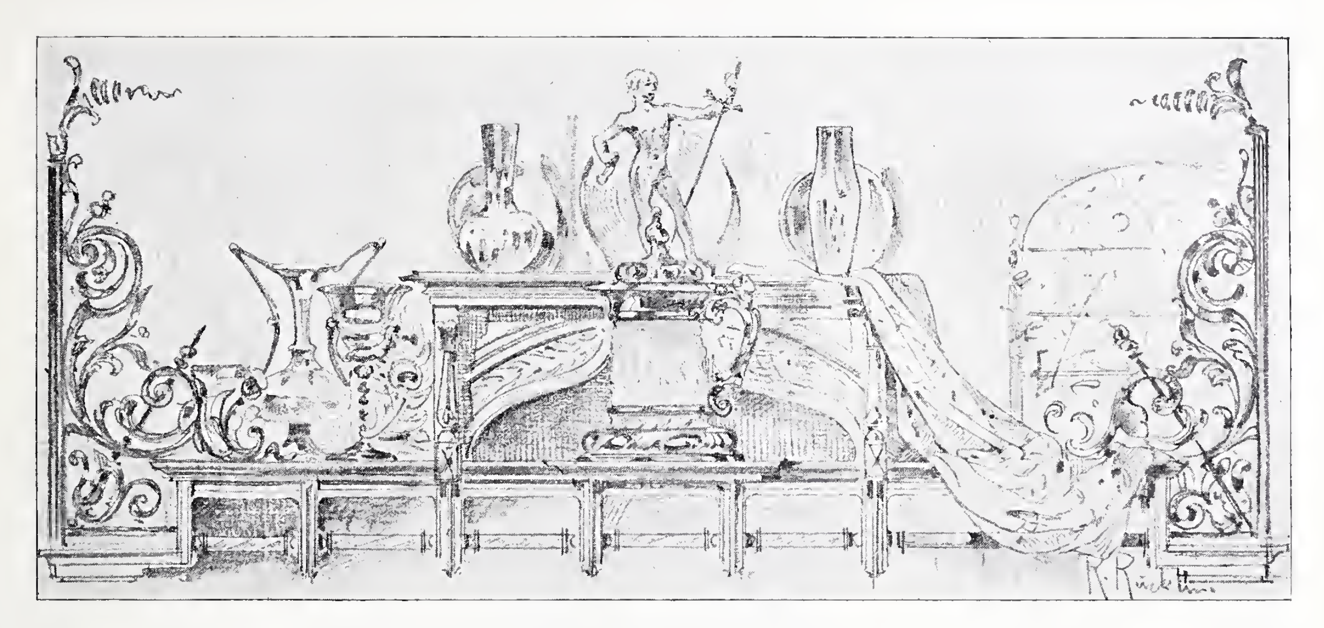





PLAKETTEN VON O. ROTY

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.



Kopfleiste, gezeichnet von R. RÜCKLIN, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Pforzheim.

DIE SEELE DES MATERIALES.

VON *R. RÜCKLIN*, PFORZHEIM.



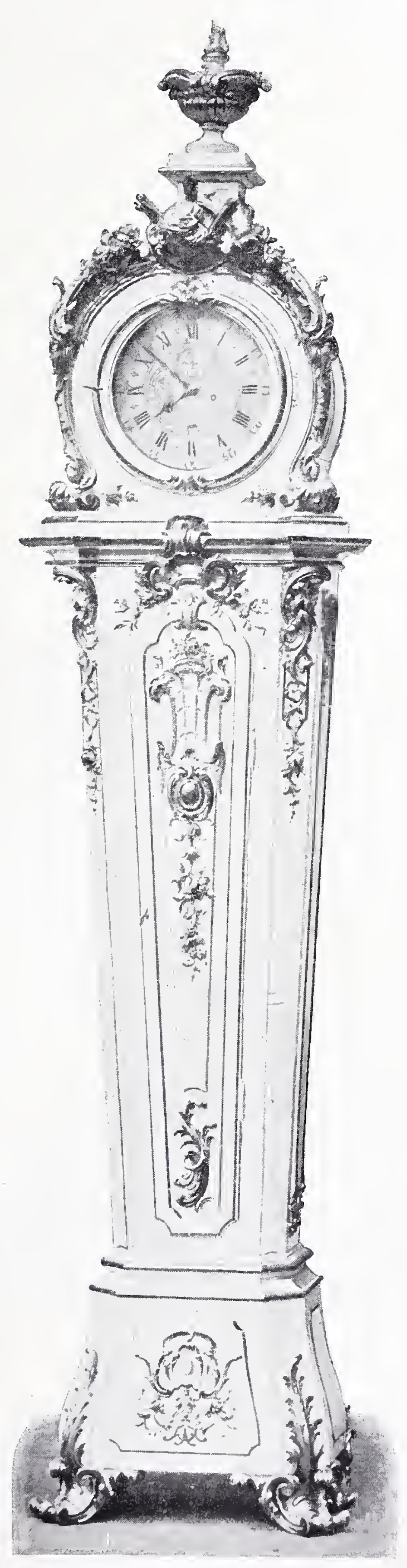
DASS man von einer Seele des Materiales reden kann, wird an dieser Stelle wohl nicht erst bewiesen werden müssen Jeder echte Kunsthandwerker, der die Eigentümlichkeiten des Stoffes, in dem er vorzugsweise arbeitet, beherrschen, seine Mängel vermeiden und seine Vorzüge lieben gelernt hat, weiß, dass das Material, d. h. der künstlerisch zu verwendende Rohstoff, ein gewisses, inneres Leben zeigt, dass es nicht nur mit Geschicklichkeit und Erfahrung, sondern auch mit Empfindung behandelt sein will, soll anders das fertige Werk die darauf verwendete Mühe lohnen. Nicht die praktische und geschickte Gestaltung, nicht die künstlerisch-schöne Form, nicht die raffinirte Technik allein sind es, die einem Erzeugnisse des Kunstgewerbes oder im weiteren Sinne der Kunst überhaupt den dauernden, subjektiven Wert verleihen. Das kann nur der Künstlergeist, der mit seinem Stoffe so verwachsen ist, ihn innerlich so versteht, dass er ohne Zaudern und Schwanken, ja unbewusst, diejenige Formgebung und Behandlung anwendet, welche in dem gegebenen Falle die angemessenste, die dem Materiale natürlichste ist. Denn dieses lässt sich wohl quälen und gewaltsam behandeln oder misshandeln, aber niemals durch falsche Mittel zur Entfaltung seiner guten Eigenschaften zwingen. Ich sage, zur Entfaltung seiner guten Eigenschaften; denn diese liegen nicht so ohne weiteres an der Oberfläche und nicht jedem ist das Sesam gegeben, das sie hervorlockt. Das scheint selbstverständlich; aber die Zeit liegt noch nicht so fern, wo der Architekt die sämtlichen Fächer des Kunstgewerbes beherrschte, und wo man, in der wohlmeinendsten Absicht, dem ausführenden Kunsthandwerker kurzerhand jeden Versuch eigener Gestaltung untersagte, auf diese Weise jede Einwirkung seines intimen Materialverständnisses abschneidend. Auch heutzutage kommt es mancher kunstgewerblichen Größe nicht darauf an, heute einen Becher, morgen ein Denkmal und übermorgen einen Teppich zu entwerfen, während sie in den meisten Fällen besser daran thäte, sich auf ihre künstlerische Heimat zu beschränken. Noch ein anderer Gesichtspunkt ist beachtenswert: Das Schlagwort unseres heutigen Kunstgewerbes ist bekanntlich das Naturstudium. Es ist auch meine Ansicht, dass das ein Kanal ist, um unserer künstlerischen Produktion neue Kräfte zuzuführen; aber es ist nicht der einzige. Ich glaube, es genügt nicht, die Natur in den äußeren Formen zu studiren, man sollte sie auch in den Stoffen, den Materialien, die sie uns darbietet, frisch, unbefangen, von modernem Standpunkte aus, anzuschauen sich befleißigen. Das wäre auch ein Naturstudium. Sonst könnten wir leicht vor lauter Natürlichkeit in

den Formen in der Behandlung des Materials unnatürlicher werden, als je zuvor. Noch viel mehr wäre bei dem großen Publikum ein eingehenderes Verständnis und gerechtere Würdigung der Schönheiten des Materiales, oder — ich will mich deutlicher ausdrücken —, des echten Materiales, zu wünschen. Damit wäre einer höheren Wertschätzung des Kunstgewerbes und einer vernunftgemäßen Beschränkung der Imitation in demselben der Weg gebahnt.

Es giebt Stoffe verschiedener Herkunft; das will sagen, es giebt solche, welche die Natur dem Kunsthandwerker fertig in die Hand giebt, und solche, die erst umständliche, technische Prozesse durchzumachen haben, ehe an eine künstlerische Verarbeitung gedacht werden kann. Je nach der Herstellungsart des gebrauchsfähigen Stoffes werden seine technischen Gesetze, wird sein künstlerischer Charakter wechselnd und verschieden sein. Einer von diesem Gesichtspunkt ausgehenden Betrachtung stellen sich die verschiedenen Steinarten zunächst als fertig von der Natur dargebotene Masse dar. Kein Stein ist einer physischen Umarbeitung zu künstlerischen Zwecken fähig: Es ist uns nur seine Oberfläche zugänglich, die wir behauen oder schleifen können. Wenn ich das gesamte Mineralreich, so weit es für unsere Zwecke in Frage kommt, in Steine, Halb- und Ganzedelsteine einteile, so fallen unter die erstere Bezeichnung alle Minerale von sichtbar-körniger Struktur, also Sandstein, Granit, Porphyr, Marmor, während die beiden letzten Klassen lauter Stoffe ohne erkennbares Gefüge enthalten, wenn sie auch vielfach wechselnde Schichtung oder Zusammensetzung aufweisen. Wir werden nunmehr diejenigen Steine, deren Schönheit wesentlich in gleichmäßig-deutlicher Struktur, also im Korn, besteht, nicht schleifen, sondern behauen, denn der Schliff zerstört eben das Korn. Wir werden den Angriff der Arbeitsinstrumente einerseits, als auch besonders die Bruchnarbe der losgesprengten kleinen und kleinsten Teilchen sichtbar stehen lassen. Besonders schön- und vielfarbige, geaderte, gewolkte, geflammte Steinarten werden sich besser für die Behandlung des Schleifens eignen: Das Muster wird deutlicher und als weiteres Moment tritt noch der dadurch hervorgebrachte Glanz zur Farbe. Darum schleifen wir die verschieden gezeichneten Marmorsorten, wie auch den Granit, Syenit, Porphyr etc. Die krystallinischen Gesteine schließen einesteils durch ihre Härte, andernteils durch ihre farblichen Eigenschaften jede andere Behandlung als die glanzgebende des Schleifens aus. Ich erinnere an die verschiedenen Arten des Achates, die nur in geschliffenem Zustande ihre herrlichen Eigenschaften voll zur Geltung bringen. Was hier besonders reizvoll ist, die mannigfaltige Zeichnung, fehlt den Ganzedelsteinen; dafür haben sie eine außerordentlich starke Lichtempfänglichkeit, die zur höchstmöglichen Wirkung zu steigern das vornehmste Bestreben der Steinschleiferei zu allen Zeiten war. — Auch das Holz liefert die Natur zur Bearbeitung fertig; aber welcher Unterschied in der organischen Zusammensetzung! Hier ist kein Korn, sondern wechselnde Faserschichten, keine Lagerung, wie bei manchen Steinen, sondern Wuchsrichtung; daher kommt es sehr viel darauf an, wie ein höl-

Rokokopostament, in Holz geschnitzt vom Hofbildhauer Ad. Hoffmann in Berlin.

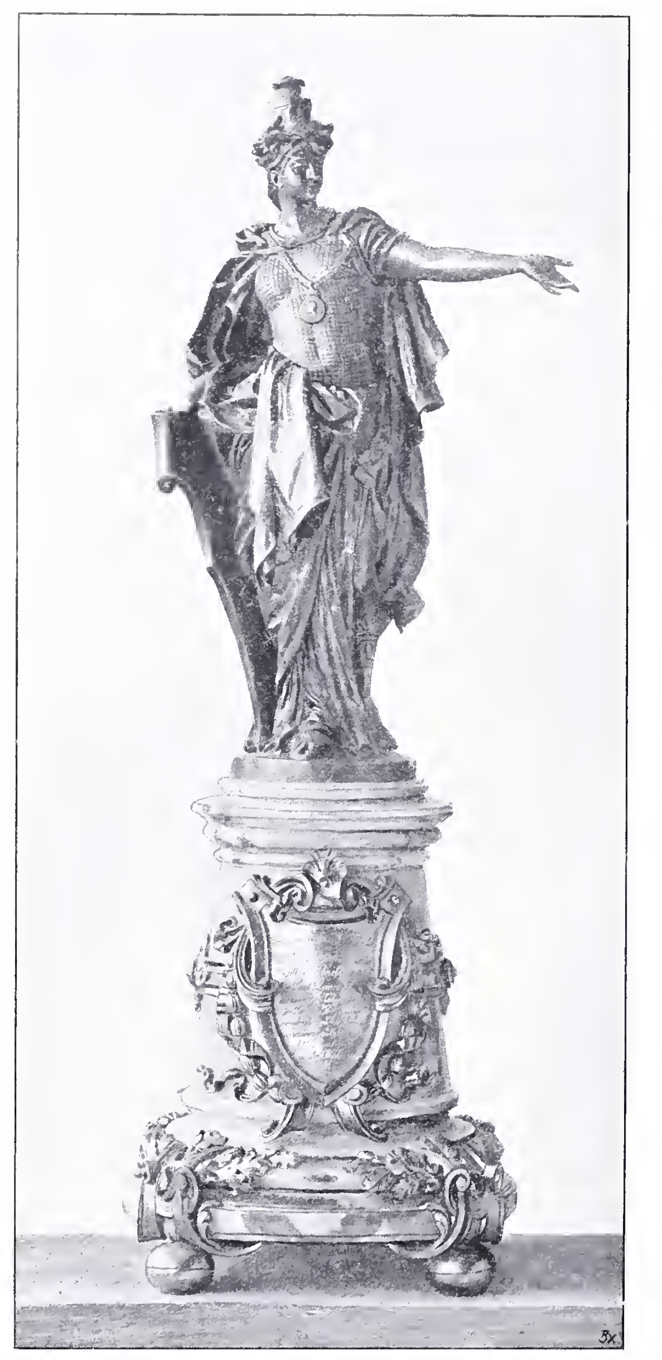
zernes Arbeitsstück zurecht geschnitten wird: Durch die wechselnde Richtung des Schnittes gegen die Faser, als deren Ergebnisse sich das Adern- und Hirnholz, wie die sog. Flader, darstellen, kann die Schönheit des verarbeiteten Materiales in mannigfaltiger Weise gesteigert, bezw. in neuem Lichte gezeigt werden. Auch bei Holzschnitzarbeiten vermag die in den verschiedensten Richtungen zerschnittene Holzfaser mit ihrer gedämpften Zeichnung das heimliche Leben des Stoffes unter der Form trefflich zum Ausdruck zu bringen. Da das Holz stets geschnitten werden muss, sei es nun mit Schnitzmesser, Säge oder Hobel, so ist eine glatte Behandlung der Oberfläche mit mehr oder weniger Glanzgebung die passendste Art der Fertigstellung. Seine Porosität fordert zudem, zur Abwehr von Staub und Feuchtigkeit, schon von selbst auf zum Einlassen mit Wachs, Öl oder Firnis, oder zum Beizen. Außerdem ist die tiefe, gesättigte Farbe, die durch jene Prozeduren, vorweg durch das eigentliche Poliren, so wesentlich gehoben wird, ein Hauptvorzug der edeln Hölzer, denen wir auch weniger kostbare Holzarten im Aussehen möglichst nahe zu bringen bestrebt sind. Die Arbeit in gebogenem Holze, in der neuerdings namentlich leichtere Sitzmöbel gefertigt werden, und zu der wir in weiterem Sinne auch die Korbflechterei rechnen müssen, verzichtet großenteils auf die belebende Zeichnung der durchschnittenen Holzfaser und muss daher diesen Mangel durch starke Krümmung und Schweifung ihrer einzelnen Teile, bezw. durch reiche Musterung und Färbung zu ersetzen suchen. Eine holzähnliche Textur hat auch das Elfenbein, dessen schwache Maserirung ich, neben dem einschmeichelnden Ton und der Politurfähigkeit, durchaus zu seinen speciellen Vorzügen rechne, da sie namentlich figürliche



Rokokouhr, in Holz geschnitzt vom Hofbildhauer AD. HOFFMANN in Berlin.

Schnitzereien viel lebendiger erscheinen lässt, als dies bei einer durchaus homogenen, weißen Masse, — man denke an den Gypsguss — der Fall wäre. — Einzelnen Gliedern des Tierreiches verdanken wir das Leder, das, nachdem es erst eine ziemlich umständliche Bearbeitung durchgemacht hat, seine Vorzüge der Elasticität und festen Zähigkeit unveränderlich beibehält. Um das spielende Leben seiner Oberfläche zu erhöhen, wird es chagrinirt, d. h. künstlich mit Körnung versehen. Leder ist der einzige Stoff, bei dem wir das bloße Pressen als eigentlich künstlerisches Dekorationsmittel ansehen dürfen: Denn die oben erwähnten Eigenschaften stellen dieser Prozedur einesteils einen lebendigen Widerstand entgegen, nach dessen Überwindung sie wiederum zur Erhaltung der einmal gegebenen Form beitragen. Auf der gleichen Grundlage beruht auch die eigentümliche Schönheit der Lederschnitt- und Treibtechnik. Die Metalle finden wir äußerst selten in gediegenem, vielmehr meistens in verunreinigtem, bezw. versetztem Zustande in der Erde. Die absolute Gleichmäßigkeit der Masse, eine der ersten Erfordernisse für ihre Verarbeitung, muss durch mehr oder weniger komplizirte Prozesse erreicht werden, deren wichtigster das Schmelzen ist. Und das ist, neben dem Treiben, auch die hauptsächlichste Bearbeitungsweise des Metalls überhaupt. Wir können also hier eine durchgreifende Änderung des Aggregatzustandes hervorbringen, indem wir denselben von klingender, starrer Härte zur Heißflüssigkeit überführen. Es ist das für die Technik enorm wichtig, da sich hierdurch diese Stoffe mit großer Leichtigkeit in jede gewünschte Form bringen lassen. Aber wie es im Kunstgewerbe so oft geht, so auch hier: Eine technische Erleichterung bringt einen ästhetischen Mangel mit sich; vom künstlerischen Standpunkt aus

müssen wir denn auch sagen, dass gegossenes Metall im allgemeinen seine schönsten Eigenschaften verloren hat, und das sind Glanz und Farbe. Denn eine Körnung oder eine Wuchsfaser hat das Metall ja nicht aufzuweisen; um so mehr muss auf das Sichtbarwerden einer charakteristischen Bearbeitung gesehen werden. Man merkt es nun aber dem vollendetsten Gussstücke an, dass es nichts Gearbeitetes, sondern etwas Erstarrtes ist; die einzelnen Atome liegen tot und gleichgültig nebeneinander. Dem kann nun auf zweierlei Weise entgegengearbeitet werden. Wir können das Metall treiben, poliren oder mattiren und ihm damit entweder zu einer charaktervollen, sichtbar bearbeiteten Oberfläche, oder zu höherem Glanze oder endlich zu stärkerer Entwickelung der ihm eigenen Farbe verhelfen. Den ersten Rang in künstlerischer Beziehung nimmt jedenfalls das Treiben ein, da hierdurch Farbe und Glanz so gleichmäßig gemischt und gegenseitig gemäßigt werden, dass nicht nur die edelste Wirkung, sondern auch eine überaus große Ausdrucksfähigkeit gewährleistet wird. Ist, der Kostspieligkeit wegen, die Anwendung der Treibarbeit, d. h. das freihändige Übergehen eines Arbeits- oder Gussstückes nicht möglich, so ist auch ein teilweises Poliren oder Glanzputzen geeignet, etwas Leben in die matte Gusshaut zu bringen. Und in Fällen, wo das verwendete Material oder der Zweck des Gegenstandes auch dies nicht gestatten, pflegen wir uns durch möglichst reiche, ornamentale Ausstattung über die charakterlose Oberfläche wegzutäuschen, wie das bei gusseisernen Öfen allgemein geschieht. Eine weitere, für die dekorative Verwendung wesentliche Eigenschaft mancher Metalle ist es, dass sie rosten. Das kann ein Vorzug sein. Dann verzichten wir auf den Glanz und die ursprüngliche Farbe, indem wir das Zustandekommen des Edelrostes, der Patina, begünstigen; oder aber, es wird das Metall dadurch gefährdet, wie das Eisen, so dass wir gezwungen sind, durch schützende Überzüge sein Aussehen mehr oder weniger zu verändern.



Bronzestatuette der Berolina, Ehrengeschenk für den Stadtverordneten-Vorsteher Dr. LANGERHANS in Berlin.

Mindestens in dem gleichem Maße, wie die Metalle, verlangen die Rohstoffe, deren sich die Keramik bedient, die sorgfältigste Vorbereitung, Reinigung und Mischung. Einen weiteren Berührungspunkt möchte man darin finden, dass die hierher gehörigen Materiale sich ebenfalls durch die Einwirkung des Feuers so gänzlich umändern lassen, wäre da nicht der große Unterschied der Struktur. Das ungebrannte keramische Produkt stellt ein zusammengebackenes Gemengsel verschiedenartiger kleinster Teile dar, die auch nach dem durch den Brand bewirkten Zusammensintern stets ein leises krystallinisches Leben sich bewahren, im Gegensatz zu der gänzlichen Gleichmäßigkeit der Metalle. Es wirkt also das Hartbrennen eines modellirten, gedrehten, gepressten oder sonstwie geformten keramischen Kunstwerkes nicht so erstarrend auf das Leben des Materiales ein, als dies etwa beim Metallguss der Fall ist; immerhin doch genug, um die Hinzufügung eines weiteren belebenden Momentes wünschenswert erscheinen zu lassen. Dieses finden wir in der Glasur, welche, die ganze Oberfläche deckend, dieselbe mit Glanz versieht und sie damit den spielenden Effekten des Lichtes, von dem noch weiterhin die Rede sein wird, zugänglich macht. Dieser Glasurüberzug, welcher die feinere Formengebung doch mehr oder weniger zerstört, bringt es mit

sich, dass die Keramik auf die feineren und höheren Leistungen der Plastik Verzicht leisten muss, und dass die farbige Behandlung, die schmückende Malerei, hier eine unvergleichlich größere Rolle spielt, als bei den seither betrachteten Materialien. Deshalb tritt das Material auffallend in seiner natürlichen Wirkung zurück, und das um so mehr, je künstlerischer und prächtiger die Arbeit ausgeführt und geschmückt ist. Der Dekorationsstil des größten Teiles der keramischen Produktion, der Fayence, des Steingutes und des Porzellans, ist fast ausschließlich durch Malerei und Glasur bedingt. — Einen gänzlich verschiedenen Charakter, trotz vielfacher, technischer Verwandtschaft, zeigt das Glas. Oberfläche und Struktur sind absolut glatt und gleichmäßig; daher verschmäht das Glas nicht nur jeden Überzug, es zeigt uns, vermöge seiner Transparenz, auch sein Inneres und nähert sich damit gewissen Steinarten, so dass es zur Imitation derselben benutzt werden kann. Diese Durchsichtigkeit ersetzt den Mangel einer sichtbaren Struktur so sehr, dass wir das Glas zu unsern charaktervollsten Materialien für die kunstgewerbliche Verwendung rechnen dürfen. Dabei muss freilich festgehalten werden, dass die völlige Farblosigkeit desselben wohl ein technischer Vorzug, aber ein ästhetischer Mangel ist, wie denn auch die aus farbloser Masse gegossenen Gegenstände unserer modernen Industrie künstlerisch die bedeutungslosesten sind, wenn ihnen nicht durch Schliff, Gravirung oder teilweise Mattirung aufgeholfen wird; dagegen kann das unentfärbte oder gefärbte Glas auch in ganz geringer, ordinärer Ware eine äußerst dekorative Wirkung machen.



Geschenk des Vereins der Ärzte zum 200jährigen Jubiläum der Universität Halle. Entworfen und in Silber getrieben vom Ciseleur OTTO ROHLOFF, Berlin.

Ein bekanntes Beispiel hierzu bietet das Kathedralglas gegenüber dem Fensterglase. Es ist erstaunlich, welcher Reichtum an Dekorationsmitteln dem Glase zur Verfügung steht, von kunstloser Herstellung bis zu den unbegreiflichsten Verschlingungen und den feinsten und schärfsten Reliefdarstellungen, von völliger Weiße bis zur glühendsten Farbenpracht, — ohne dass es jemals von seinem eigentlichen Charakter etwas einbüßte. — Ein freies Kunstprodukt der Menschenhand ist das Gewebe. Es ist körperlos, also lediglich Fläche, besitzt aber eine sehr lebhafte, charakteristisch wechselnde Struktur. Dieselbe, die sich vorwiegend als mechanisches Verflechten und Verfilzen biegsamer Fäden oder Fasern charakterisirt, bedingt eine der wichtigsten dekorativen Eigenschaften der Textile: Ihre Biegsamkeit, ihre Fähigkeit, Falten zu schlagen. Damit ist ihre ganz einzigartige Stellung im Kunstgewerbe wohl am kürzesten bezeichnet. Jeder Stoff, der getragen oder drapirt wird, wirkt durch dreifache Schönheit: durch die Vorzüge des Materiales, durch den farbigen Reiz der Musterung und endlich durch den Faltenwurf. Das webt und spielt und schimmert durcheinander, taucht auf und verschwindet wieder, zeigt sich an jedem neuen Standpunkte in neuer Schönheit und unerschöpflich reicher Harmonie. Mehr als bei sonstigen Kunst- oder Naturprodukten ist der dekorative Effekt vom Grundstoff und der Herstellungsweise bedingt; die verzierende Künstlerhand — wenn nicht von vornherein die Maschine auch ihre Rolle übernimmt —, wird in ihrer individuellen Verschiedenheit um so weniger erkannt, als es sich bei der Verzierung

von Geweben in der Regel um Hinzufügung weiterer textiler Teile, nicht aber um künstlerische Bearbeitung des Stoffes an sich handelt. So möchte ich die Textile mit reich begabten, aber einseitigen, schroffen Naturen vergleichen: So volle und mannigfaltige Wirkungen sie erlauben, so starr sind ihre Stilprinzipien, so unerbittlich rächt sich jede Versündigung gegen dieselben. — Zwei moderne Stoffe mögen hier noch angeführt werden, die, ursprünglich wohl nur als Surrogate angewendet für Gewebe, sich nach und nach selbständige Bedeutung errungen haben: Das Papier als Tapete und das Linoleum als Fußbodenbelag. Sie haben beide so unleugbare Vorzüge vor dem im Ganzen ja weitaus wertvolleren — im künstlerischen Sinne gesprochen — Wand- oder Fußbodenteppich, dass sie wohl ein Recht darauf haben, mitgezählt zu werden. Ihr künstlerischer Charakter ist vorläufig vorwiegend ein negativer: Sie sollen sich hüten vor der Nachahmung von Gewebe und Leder, — alles andere scheint ihnen, sofern es künstlerisch annehmbar ist, erlaubt. Denn als strukturlose, stets glatt ausgebreitete Flächenverkleidung sind sie beide lediglich auf farbige Musterung hingewiesen, deren Eigenart sich mehr nach der Benutzung, als nach den Eigenschaften des Grundmaterials zu richten hat. Einen unangenehmen Eindruck aber muss es auf jeden Menschen mit gesunden Sinnen machen, wenn das kühle, glatte, feste Linoleum das weiche und warme Plüschgewebe, oder wenn die dünne, fest anklebende Papiertapete das dicke, zähe, elastische Leder vortäuschen will.

(Schluss folgt.)

DIE MENSCHLICHE FIGUR ALS DEKORATIVES ELEMENT.

I.

Figurales und lineares Ornament in der prähistorischen Kunst.



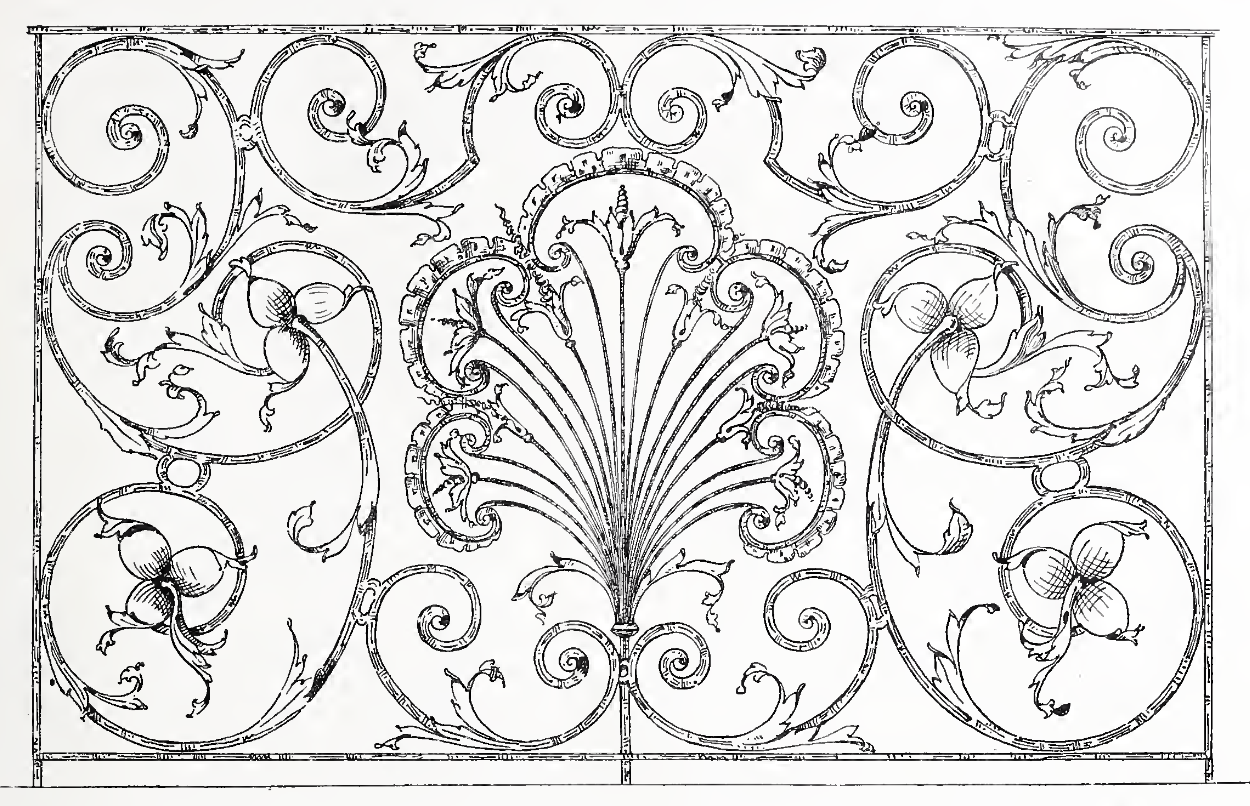
ES hatte sich bei uns nach und nach die Ansicht eingebürgert, dass der Uranfang aller Ornamentationskunst allein das lineare Ornament sei, und dass sich figurale Darstellungen erst später langsam aus jenem entwickelt hätten. Als Beweis für diese Ansicht wurde stets die fast durchgehends lineare Dekoration prähistorischer Fundstücke angeführt, zumal der Erzeugnisse der prähistorischen Keramik, die infolge der Unverwüstlichkeit des gebrannten Thons oft unsere einzige, stets unsere wichtigste Quelle für vorgeschichtliche Kultur- und Kunstforschung bildet.

So lange die Kunstgeschichte bei ihrer den Entwicklungsgang der menschlichen Kunstthätigkeit bis zu ihren ersten Anfängen zurückverfolgenden Arbeit lediglich auf diese spärlichen Reste einer in die grauen Fernen vorgeschichtlicher Perioden zurückreichenden Kultur angewiesen war, die ihr zusammenhanglos und lückenhaft der Schoß der Erde bot, war diese Ansicht gerechtfertigt, so weit ein wenig umfangreiches Beweismaterial zu entscheidenden Folgerungen berechtigt.

Durch den ungeahnten Aufschwung der ethnographischen Wissenschaften, der diese zu einer werkthätigen Stütze der kunsthistorischen Forschung in Bezug auf die vorgeschichtliche Kunstübung der Menschheit erhob, fiel dieser Mangel an Beweismaterial hinweg: man hatte durch Vergleichung bald gefunden, dass die heutigen primitiven Völker, die wildlebenden Stämme Afrikas, Amerikas, Australiens, zum Teil auch die Bauernbevölkerung weltentlegener Thäler Europas genau dieselbe Kunstthätigkeit entfalten, wie die prähistorischen Vorgänger der geschichtlichen Kulturvölker, und die Lücke, die im Kapitel „Prähistorik“ in der Kunstgeschichte klaffte, konnte durch die Kunstthätigkeit jener modernen Völker völlig gleichwertig ausgeführt werden, so dass sich die chronologische Reihenfolge des dem Kunstforscher zur Verfügung stehenden Materials jetzt etwa folgendermaßen ergab: Kunst der gegenwärtig wildlebenden Völker, Bauernkunst, und dann die Kunst der Kulturvölker von ihrem ersten geschichtlich nachweisbaren Auftreten an.

Aber auch die Ethnographie ergab anfänglich fast nur Beweise für die Richtigkeit der Ansicht betreffs der unbedingten Priorität des linearen Ornaments. Sowohl der Ornamentschatz der Kunst primitiver Völker als der Bauernkunst weisen in so überwiegendem Maße die Anwendung der Linie auf, dass die spärlichen figürlichen Darstellungen neben ihr völlig in den Hintergrund treten, ebenso wie die wenigen prähistorischen Fundstücke mit naturalistisch-figuralem Decor (so z. B. die interessanten Kriegerdarstellungen auf mykenischen Gefäßen [vergl. Schuchhardt-Schliemann] oder die staunenerregenden Tierzeichnungen an den der Renntierzeit angehörenden Höhlenfunden von Südfrankreich), im Vergleich zu der sonst fast durchgehends geometrischen Ornamentation vorgeschichtlicher Funde verschwinden.

Da thaten einige erleuchtete Forscher, speciell aus den Reihen der Ethnographen, einen entscheidenden Schritt: es war ihnen aufgefallen, wie wenig zahlreich die Abwechslungen sind, die die lineare Ornamentirung bestimmter Gerätschaften von primitiven Völkern aufweisen, wenig zahlreich im Verhältnis zu den unerschöpflichen Constellationen, die sich mit Hilfe der Linie erfinden ließen. Außerdem fiel ihnen auf, dass oft ein



Altes Balkongitter vom ehemaligen Regierungsgebäude in Konstanz. Gezeichnet von C. BETHÄUSER, Gewerbelehrer in Mannheim.

und dasselbe lineare Ornament in seiner stetigen Entwicklung immer mehr die complizirt geschwungenen durch gerade oder einfach-runde Linien ersetze, und dass der Trieb zur Symmetrie nach und nach einseitige Ornamente völlig umgestalte; sie verfolgten nun eine Reihe ähnlicher linearer Ornamente zurück, und während sie von einem möglichst einfachen, symmetrischen Linienornament ausgegangen waren, fanden sie, immer von dem einfacheren zum complizirteren übergehend, am Ende, beziehungsweise am Anfang ihrer Reihe das Bild des Menschen!

Jetzt war das Rätsel gelöst! Denn dem denkenden Beurteiler war es stets ein Rätsel geblieben, dass die erste künstlerische Thätigkeit des Menschen einzig und allein in geometrischen Verzierungen bestanden haben sollte. Allerdings ergaben gewisse Techniken, die Weberei und Flechterei durch Einschießen andersfarbiger Fäden, die Töpferei etwa durch Andrücken eines Steines an das rotirende, noch weiche Thongefäß die Linie von selbst; die Linie brauchte also, als solche, nicht erfunden zu werden; aber im allgemeinen ist die Linie, zumal das aus ihr gebildete geometrische Ornament, eine viel zu complizirte Abstraktionsarbeit für das schwach entwickelte Gehirn des primitiven Menschen. So dürfte auch die Erfindung der in Wirklichkeit nicht existirenden Konturlinie viel später erfolgt sein als die Wiedergabe eines Körpers nach seinen drei Dimensionen, mit einem Worte, die Plastik dürfte der Zeichnung und Malerei im allgemeinen lange vorausgegangen sein. Die meisten wilden Völker unserer Tage sind viel bessere Plastiker als Zeichner und erfassen eine plastische Darstellung viel besser als eine graphische: je niederer der Vernunftsgrad ist, um so geringer ist das Vermögen, aus einer linearen Zeichnung die Körperlichkeit zu rekonstruiren; das Tier erkennt ein zum Sprechen ähnliches Porträt seines Herrn nicht, es sieht in ihm nur eine verschieden gefärbte Fläche: eine ungeschickte Strohpuppe, ähnlich groß und ähnlich bekleidet wie sein Herr, wird es von ferne für ihn halten. Dass unsere kleinen Kinder, die ja in Bezug auf die Höhe ihres Intellekts mit den primitivsten Völkern etwa auf gleiche Stufe zu stellen wären, verhältnismäßig früh ein Verständnis für flächenhafte lineare Darstellung entwickeln, lässt sich vielleicht einerseits auf Vererbung, andererseits darauf zurückführen, dass sie von Anbeginn an gewohnt sind, solche Darstellungen zu sehen und erklären zu hören. Trotzdem bleiben ihnen Bilder lange nichts als konventionelle Zeichen für die dargestellten Gegenstände — eine Bilderschrift! Das beste Gemälde wird die kindliche Phantasie niemals in dem Grade anregen, wie die ungeschlachtetste Holzpuppe!

Der Umstand allein, dass dem primitiven Menschen die lineare Wiedergabe eines Gegenstandes unverständlicher ist als die plastische, kann als vollgiltiger Beweis dafür angesehen werden, dass sich neben der durch manche Techniken und mancherlei Zufälligkeiten ge-

botenen Linie die figurale Darstellung mindestens gleichzeitig entwickelte; ein weiterer nicht an die Art der Wiedergabe — plastisch oder linear —, sondern an die wiedergegebenen Gegenstände selbst anknüpfender Beweis liegt in der Priorität des menschlichen Nachbildungstriebes vor dem Schmückungstriebe.

Die Linie, an sich ohne Bedeutung und Interesse, hat keinen Selbstzweck und erhält nur als dekoratives Element Wert: ihre ausschließliche Anwendung zu ornamentalen Zwecken setzt daher ein gewisses ästhetisches Empfinden voraus, das reif genug ist, die Einseitigkeit und Unvollkommenheit eines lediglich zweckdienlichen, undekorirten Gegenstandes zu erfassen. Dass ein solches Schönheitsverlangen aber weit außerhalb der engen Gedankenperipherie des primitiven Menschen liegt, braucht nicht bewiesen zu werden. Alles, was sich später bei ihm zum Schmuck entwickelte, war aus Nützlichkeits- und Notwendigkeitsrücksichten entstanden: die Bemalung des Körpers — als Schutz gegen Insektenstiche, als Schreckmittel gegen den Feind; die Buntheit der Kleidung, die Stickerei — aus der anfänglich durch die Notwendigkeit gebotenen Zusammenstückelung verschiedenfarbiger Felle, wie sie gerade die Jagdbeute bot. Der ganze reiche Formenschatz des Kunstgewerbes zeigt Stück für Stück, wie sich aus praktischen Tendenzen Schönheitstendenzen entwickeln, wie das Reale dem Idealen vorausgeht. Nur das Ornament sollte in seiner Entstehung eine Ausnahme bilden und von vornherein einen ideellen Zweck, den Zweck der Schmückung verfolgt haben?

Der dem Menschen als charakteristisches Merkmal angeborene Nachahmungstrieb äußert sich vor allem in einem unwiderstehlichen Drang, die Außenwelt, wenn auch in allerarmseligster Weise, nachzubilden; wie der Mensch durch den Nachahmungstrieb im engeren Sinne seine Verbindung mit dem Tiere bestätigt, so dokumentirt sich der göttliche Funke in ihm am großartigsten in seinem Nachbildungstriebe: angesichts der ganzen unfassbaren Erhabenheit der Natur ist die primitive, elende Zeichnung des Kindes, das sich anmaßt, sie mit ein paar hingekritzelten Strichen kopiren zu können, ein Attest seines übertierischen Wesens, seines gottbegnadeten Verstandeslebens. Denn während das Tier das Tier nachahmt und so gleichsam mit seinen Mittieren zu konkurriren strebt, ist es der Mensch allein unter allen Lebewesen, der die Natur in ihrer Gesamtheit nachzubilden sich ermisst, und so gleichsam mit der Schöpfung selbst in Konkurrenz tritt. Die Kühnheit dieses Unterfangens allein würde genügen, ihn zum Herren der Erde zu stempeln. Und die Kühnheit dieses Verlangens und die Erkenntnis seiner Unerreichbarkeit hat dem Menschen die beiden köstlichsten all seiner ideellen Güter geschenkt: die Kunst und die Schrift.

Schon auf der niedersten Stufe primitivster Kultur regt sich im Menschen mächtig der Drang, die Außenwelt, die ihn umgiebt, nachzubilden, flüchtige Momente, die sie ihm bietet, festzuhalten.

Die Gelegenheit, diesen Trieb zu befriedigen, bietet sich dem primitiven Menschen vor allem bei der Erzeugung seines einfachen Hausrates; er hat gelernt, den weichen Thon zur Bildung seiner Gefäße zu verwenden: unter der Hand, wie von selbst, erhalten die schüsselartigen Geschirre die Formen von Schildkröten (vielleicht in Erinnerung an die Benützung ihres Panzers als Trinkgefäß vor Erfindung der Töpferei), von flachen Fischen, Kröten, liegenden Menschen; die krugförmigen Gefäße die Gestalt aufrechtstehender Tiere (z. B. die bekannten, von Schliemann bei Hissarlik ausgegrabenen eulenförmigen Töpfe) die Gestalt eines menschlichen Kopfes oder des ganzen Menschen. Die Extremitäten gaben in naheliegender Weise die Gefäßhenkel ab.

Diese Formgebungen verdanken ihren Ursprung wohl sicher nicht dem ästhetisirenden Wunsche, das betreffende Gefäß „schön“ zu bilden, sondern lediglich dem unwiderstehlichen Reize, die lebendigen Gegenstände, die den Bildner oder die Bildnerin (die Erzeugung des Hausrates fällt bei primitiven Völkern meist der Frau zu) umgaben, die ihr beschränktes Denken gänzlich ausfüllten, nachzubilden. Bei der ungemein naiven, ungeschickten und oft schwer verständlichen Art dieser Darstellungen ist es natürlich, dass sie, je öfter sie von anderen Bildnern immer unverstandener nachgeformt wurden, immer mehr die Reminiscenzen an ihre ursprünglich naturalistisch beabsichtigte Formgebung verloren.

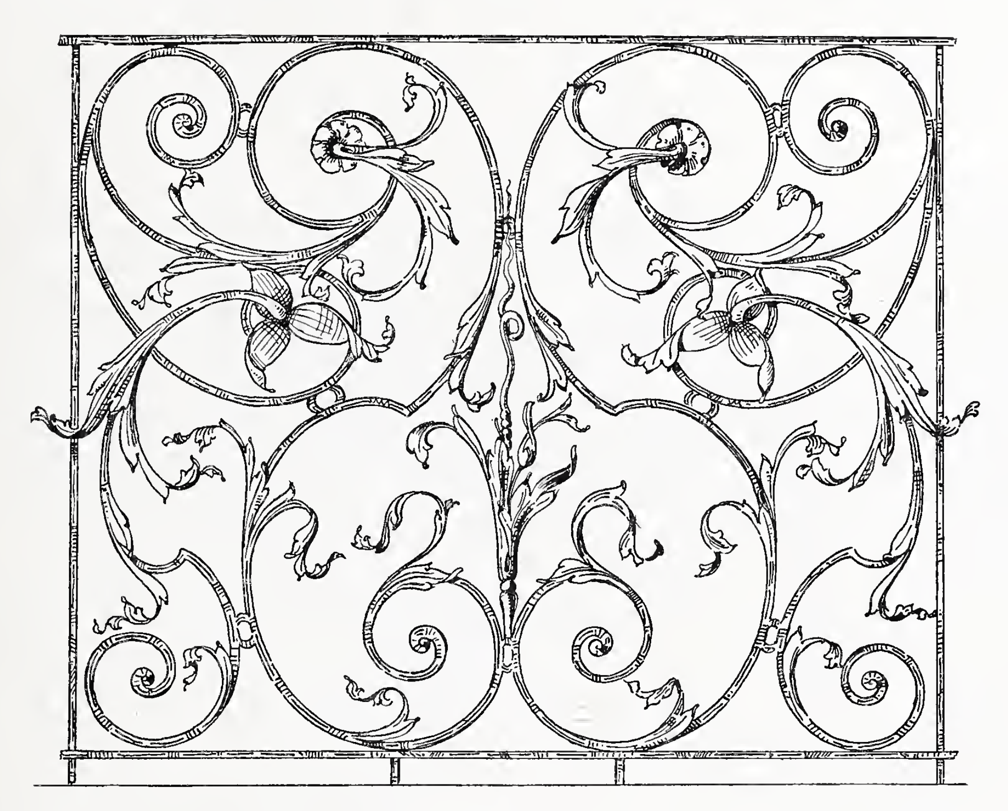
Das ist ein Werdegang, der, hochwichtig für die Entwicklungsgeschichte der Ornamentik und speciell für den Beweis des Übergangs vom ursprünglichen Naturalismus zum stilisirten Ornament, uns außerordentlich klar und begreiflich erscheint, wenn man etwa den nachstehenden Versuch einmal praktisch ausgeführt hat: man lasse sein Kind irgend ein Ereignis des Tages, z. B. seinen Spaziergang an der Seite der Eltern oder die Familie bei Tische u. dergl. in seiner ungeschickten, ihm selbst aber völlig verständlichen Art aufzeichnen; diese Zeichnung lege man ohne Erklärung ihrer beabsichtigten Darstellung einem zweiten Kinde als Vorlage vor und so ein paar Mal fort, immer die letzte Zeichnung als Vorlage für die nächste benützend: das Resultat der letzten Zeichnung wird ein unentwirrbares Linienchaos sein, aus dem niemand den Gegenstand der ersten naturalistisch gedachten Darstellung erkennen wird: die Zwischenstufen allein machen den Zusammenhang verständlich.

Nebenbei sei hier als ähnlicher Beweis auch die bekannte Prozessgeschichte eines Pariser Witzblattes aus der Zeit des Bürgerkönigtums erwähnt, die mit der Anklage des Witzblattes wegen Majestätsbeleidigung anhub und mit seiner Freisprechung endete: das Journal hatte nämlich den Kopf des Königs Louis Philippe in

Form einer Birne dargestellt: seine wortlose, aber überzeugende Verteidigung bestand in der Vorführung einer langen Reihe von Zeichnungen, deren erste das wohlgelungene Porträt des Königs, deren letzte die inkriminirte Birne darstellte: die Übergänge waren so allmählich, dass zwei aufeinanderfolgende Zeichnungen sich nicht von einander zu unterscheiden schienen.

Ganz ebenso erging es den zahlreichen, vermeintlich naturgetreuen Darstellungen der menschlichen Figur bei primitiven Völkern. Ob sich allerdings die heute bei denselben üblichen Gefäßformen auf jene ersten tierischen und menschlichen Gestaltgebungen zurückführen lassen, dürfte kaum zu entscheiden sein; aber immerhin ist es denkbar, dass diese letzteren neben zweckdienlichen Momenten die späteren Formen beeinflusst haben. Aber vollkommen überzeugend klar sprechen die Dank der sorgfältigen Forschung einiger Ethnographen in ununterbrochener Kette vor uns liegenden Reihen einzelner Ornamentformen von primitiven Völkern für den allmählichen Übergang von der naturalistischen Darstellung der menschlichen Figur zum stilisirten, schließlich rein geometrischen Ornament. Die hierher gehörigen Arbeiten sind nicht zahlreich, ist doch diese ganze für die Entwicklungsgeschichte der Ornamentik ungemein wichtige Forschung erst wenige Jahre alt; was bisher darüber geschrieben wurde, sei hier genannt:

In dem trefflichen Werke des Prof. Dr. *C. von den Steinen* „Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens“ werden an Ornamentirungen von Schilden, keramischen Gegenständen und verschiedentlichen anderen Gerätschaften dieser primitiven Völker zahlreiche rein geometrische Motive auf Menschendarstellungen, Fischzeichnungen etc. in überzeugender Weise zurückgeführt. *F. Grabowsky* zeigt in einem schätzenswerten Aufsatz, „Grundtypus und Endresultat“ (im „Internat. Archiv für Ethnographie“, Bd. VII, 1894) an holzgeschnitzten Kalkspachtelgriffen der Südseeinsulaner aufs klarste den interessanten Übergang von Götzenfiguren zu äußerst komplizirten linearen Ornamenten: die ursprünglich allein in kauernder Stellung dargestellte menschliche Figur erhält aus Symmetrierücksichten und um eine bequemere Handhabung zu gewähren, ein gleichgeformtes Vis-à-vis; die Arme der beiden Gestalten verschränken sich ineinander, die Köpfe und Bärte nähern sich, bis sie zu einer Linie zusammenschmelzen: schließlich erinnern nur mehr die beiden Augenpunkte in dem komplizirten, unseren Kerbschnittmustern ähnlichen Ornamente an seinen Ausgangspunkt, die menschliche Figur. In ähnlicher Weise führt Dr. *P. Ehrenreich* in seinen „Beiträgen zur Völkerkunde Brasiliens“ (Veröffentlichungen aus dem kgl. Museum für Völkerkunde in Berlin, 2. Band, 1891) rein geometrische Rudermuster der Brasilianer auf Fischdarstellungen, und andere derartige Ornamente auf Zeichnungen von Fledermäusen,

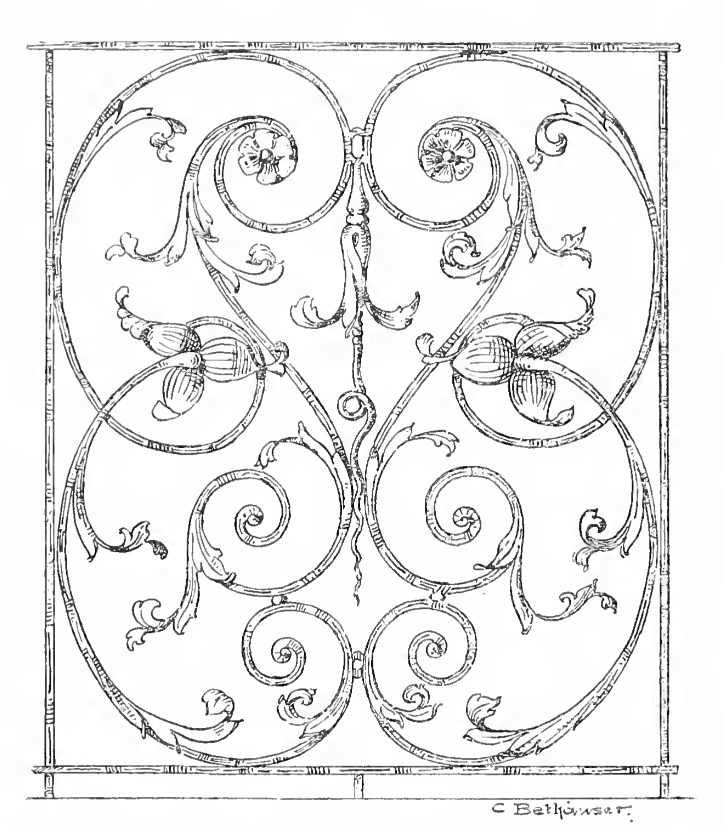


Altes Balkongitter vom ehemaligen Regierungsgebäude in Konstanz. Gezeichnet von C. BETHÄUSER, Gewerbelehrer in Mannheim.

Schlangen etc. zurück. — Auch in dem außerordentlichen Buche von *F. S. A. De Clerq* und *J. D. E. Schmeltz* „Ethnographische Beschreibung der West- und Nordküste von Niederl. Neu-Guinea“ finden sich interessante Belege für den Übergang der menschlichen Figur zum geometrischen Ornament. In bezeichnendster Weise führt Dr. *W. Hein* in seiner Arbeit „Zur Entwicklungsgeschichte des Ornaments bei den Dajaks“ (in den „Annalen des k. k. naturhist. Hofmuseums zu Wien“ Bd. X, 1895) diese Verkümmerung der menschlichen Gestalt zu linearen Dekorationen an Strohflechtereien der Bewohner Borneos vor; hier hat die die Figuren aus einer Reihe kleiner Quadrate zusammensetzende Technik der Flechterei das ihre dazu beigetragen, diesen Übergang zu beschleunigen. — Schließlich sei noch Dr. *H. Schurtz's* Abhandlung „Das Augenornament“ erwähnt, die beweist, dass die aus figuralen Dekorationen entstandenen geometrischen Ornamente als letzte Reminiscenz ihrer Entwicklung die Augenpunkte der betreffenden Figuren an ihrem richtigen Orte beizubehalten pflegen.

Nicht nur die Ornamentik primitiver Völker, sondern auch der Entwicklungsgang unserer Schrift spricht deutlich für den Übergang von naturalistisch-figürlichen Darstellungen zu reingeometrischen Zeichen.

Der Anfang aller Schrift sind möglichst naturgetreue Darstellungen eines sichtbaren Vorganges. Allerdings entwickelten manche Völker ihre Schrift von vornherein aus abstrakterem Boden, mehr in Anlehnung an die gesprochenen Laute als an die damit bezeichneten Gegenstände: so die Quipu genannte Knotenschrift der Inkas in Peru und die Urschrift der Chinesen, die ebenfalls, vor Einführung der Bilderschrift, durch Knotung von Schnüren Laute zu bezeichnen suchte. Aber diese einzelnen Erscheinungen treten zurück vor der Bilderschrift, die die Mutter unserer sämtlichen modernen Schriften ist. Ein Bild, möglichst getreu nach dem darzustellenden Gegenstand gezeichnet, neben das andere gestellt war der ganze Apparat dieser primitiven Schriften. So ließ sich allerdings z. B. ein besonders glücklicher Fischzug durch eine Reihe naiv-gezeichneter Fische, die einem Netze zuschwimmen, ein denkwürdiger Kampf durch Scenen aus demselben verewigen. Von da aus zweigt unsere Malerei, sich allmählich zur freien Kunst vervollkommnend, von der Schrift ab.



Altes Balkongitter vom ehemaligen Regierungsgebäude in Konstanz.
Gezeichnet von C. BETHÄUSER, Gewerbelehrer in Mannheim.

Als der Mensch in seiner fortschreitenden geistigen Entwicklung nicht nur thatsächliche Vorgänge, sondern auch Gedanken mittels der Schrift wiederzugeben sich bestrebte, erschien ihm die reine Bilderschrift zu beschränkt; er ging nach und nach zur Silben- und Lautschrift über und nahm im Anschluss an die Bilderschrift das Bild irgend eines Gegenstandes für die Anfangssilbe oder den Anfangsbuchstaben des Wortes, mit dem er diesen Gegenstand benannte. Nun wurde dieses Zeichen immer konventioneller und verlor immer mehr seine ursprünglich naturalistische Form, bis es die reinlineare Gestalt unserer heutigen Buchstaben erhielt.

Fast alle Buchstaben unseres Alphabets lassen sich mit Hilfe der lateinischen, griechischen und phönikischen Schrift, die die Brücke bilden, in ihrer Form auf die altägyptische, naturalistische Bilderschrift zurückführen.

Wir wollen nur zwei Beispiele anführen: Das altägyptische Wort für Eule begann mit einem M. So wurde anfänglich der Laut M in der bereits zur Lautschrift entwickelten Hieroglyphenschrift durch das Bild der Eule in Dreiviertelprofil ausgedrückt; in der abgekürzten Schrift des allgemeinen Gebrauches wurde allmählich nur mehr die Konturlinie des Kopfes und des Flügels für den Buchstaben M angewandt, die mit ihrer Einspringung in der Halsgegend bereits entschieden an ein liegendes lateinisches M (Σ) erinnert, und endlich entwickelte sich daraus unser heutiges Zeichen für M.

Ebenso hat sich aus dem stehenden menschlichen Fuß mit Unterschenkel (dem hieroglyphische Zeichen für b, da das altägyptische Wort für stehen (bu) mit b begann), unsere heutige Form des Buchstaben b entwickelt.

So finden wir auch in der Schrift die Priorität der

naturalistischen Darstellung vor der linearen und ihr allmähliches Zurücktreten gegenüber der letzteren.

Diese frappirenden Erscheinungen verlocken leicht zu Verallgemeinerungen. Aber wenn irgendwo, ist hier Vorsicht geboten, und ein Abweichen vom Wege der realen Thatsachen, ein Schlüsseziehen über das widerspruchslos anerkannte Beweismaterial hinaus kann der ganzen, hochwichtigen Forschung auf diesem Gebiete den wissenschaftlichen Ernst benehmen und sie ins Reich dilettantischer Phantastereien verweisen. Es liegt ja allerdings nahe, in Analogie zu den oben erwähnten Rückführungen einer Reihe von linearen Ornamenten auf figürliche, unser gesamtes geometrisches Dekorations-Inventar auf naturalistische Darstellungen zurückführen zu wollen.

Aber die Thatsache, dass so viele lineare Verzierungen, wie bereits des öfteren gesagt wurde, ganz augenscheinlich zurückzuführen sind auf verschiedentliche Techniken und auf Zufälligkeiten, die ganz von selbst bei ihnen mit unterlaufen, gebietet uns hier ein entschiedenes Halt.

Nur wo sich uns eine ununterbrochene Kette überzeugenden Beweismaterials bietet, können Schlussfolgerungen auf die Priorität des Figuralen vor dem linearen Ornament gezogen werden, aber immer nur für den vorliegenden Fall. Eine streng-skeptische und ernste Forschung auf diesem Gebiete wird für das wissenschaftliche Studium der Ornamentik von höchstem Werte sein und der Kunstgeschichte, die allerdings bis jetzt die Prähistorie noch nicht als ihre eigentliche Grundlage anerkennen kann, neue, ungeahnte Bahnen erschließen.

Auf die Geschichte der menschlichen Figur im Ornamentschatze der historischen Künste kommen wir ein anderes Mal zurück. *FRITZ MINKUS.*





Berlin. — *Verein für deutsches Kunstgewerbe.* Derselbe hatte am Mittwoch, den 10. Februar im großen Saale des Architektenhauses eine Ausstellung moderner Glasfenster veranstaltet, deren Farbenglut durch geschickt angebrachtes elektrisches Licht glänzend zur Geltung kam. Die reiche Wirkung war ohne Anwendung von Glasmalerei durch zusammengefügte und verbleite Gläser erzielt, wie sie neuerdings in Amerika beliebt sind und seit Jahren auch in Deutschland fabrizirt werden. Das schöne Material wird durch die verschiedensten Zusätze und Methoden hell oder dunkel gefärbt, durch geschmolzene Glasflüsse schattirt, in seiner Oberfläche gerippt, gewellt oder sonstwie gemustert und bietet so dem Glasschneider die Mittel, die höchsten künstlerischen Entwürfe nachzubilden. Dass die deutsche Glaskunst in diesem Sinne schon Treffliches leistet, zeigten die Glasfenster von Karl Engelbrecht in Hamburg nach den farbenprächtigen Zeichnungen des Hamburger Malers Christiansen, die Arbeiten von C. Ule in München und mehreren Berliner Firmen, besonders J. Schmidt und Georg Engel. Glasmaler Ule erläuterte in seinem Vortrag die neueren künstlerischen und technischen Bestrebungen und versprach sich besonders aus dem einheitlichen Zusammenwirken bester Künstler und tüchtiger Techniker noch weitere Fortschritte. — Ueber „Mittelalterliche und moderne Wandteppiche in Gobelintechnik" sprach am Mittwoch, den 24. Februar im Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin der Direktor des kgl. Kunstgewerbe-Museums Herr Geh. Rath Prof. Julius Lessing, indem er an der Hand einer reichhaltigen Ausstellung älterer und neuerer Arbeiten, besonders der Gobelinmanufaktur W. Ziesch & Co., Berlin und der Webeschule in Scherrebeck die verschiedenen Richtungen dieser einfachen, aber doch der höchsten Wirkungen fähigen Technik erläuterte. Dem einfachen Stopfen mit der Nadel verwandt, führte diese Technik zunächst zu einer Musterung durch breite, scharf abgegrenzte Farbenflecke und ging später dazu über, auch reichere Vorbilder, Pflanzen und Figuren, aber immer noch flach stilisirt, darzustellen. Erst in den Pariser Werkstätten der Barockzeit wurden unter dem Einflusse der leitenden Maler die Wirkungen von Ölbildern nachgeahmt, ein Ziel, welches sich trotz unsäglicher Mühen und Kosten doch immer nur annähernd erreichen lässt. Während die Gobelinweberei unserer Zeit sich meist diesen französischen Bestrebungen anschließt, ist im Orient, sowie in Skandinavien die alte breite Flächenbehandlung erhalten geblieben. Diese ursprüngliche Technik ist durch die Webeschule in Scherrebeck in Nordschleswig auch in Deutschland als bäuerliche Industrie wieder eingeführt worden, wobei sie durch hervorragende künstlerische Kräfte, wie Otto Eckmann und andere, mit guten Entwürfen im Sinne dieser Technik unterstützt wurde und zu recht erfreu-



Intarsiafüllung, entworfen von PAUL WIESE, Architekt, Leipzig. Mit dem I. Preise ausgezeichnet, Konkurrenzarbeit des Zeichner-Vereins in Leipzig.

lichen Resultaten gelangte, die für die weitere Entwicklung der Gobelinkunst viel Gutes erhoffen lassen. Neben den Gobelins waren die 151 eingegangenen Wettarbeiten einer Plakatkonkurrenz ausgestellt, welche durch den Verein für die Parfümeriefabrik Jünger & Gebhardt, Berlin ausgeschrieben worden war. Das Preisgericht, dessen Urteil durch Herrn Architekt Otto Rieth begründet wurde, hatte zuerkannt: den ersten Preis 500 M. Herrn Hans Seeliger-Berlin, den zweiten Preis 400 M. Herrn Fritz Bersch-Berlin, den dritten Preis 300 M. Herrn Julius Voss-Berlin. Außerdem hat die ausschreibende Firma beschlossen, den Entwurf mit dem Motto „Skizze" Nr. 30 anzukaufen. *Fl.*

München. — *Bayerischer Kunstgewerbeverein.* Der Verein, ermutigt durch erfreuliche Erfolge eines früheren Rundschreibens, wendet sich erneut mit der Bitte um Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten an Deutschlands Künstler. Zu einem besonderen Rundschreiben sagt er wörtlich folgendes: „Als berufene Träger des nationalen Kunstempfindens werden sie (Deutschlands Künstler) ihre kräftige Mithilfe sicherlich nicht versagen. Betrifft es doch einen Zweig des Kunstschaffens, dessen schönster Vorzug ist, dass er die Liebe zur Schönheit in die weitesten Kreise, in jedes Haus, ins tägliche Leben trägt. Vor allem werden Entwürfe zu Gebrauchsgegenständen aller Art erwünscht sein. Ein beigefügtes Verzeichnis[1]) nennt eine Anzahl solcher Gegenstände, von welchen wir hoffen dürfen, dass sie bald zur Ausführung kommen werden, da sie einem von seiten der Kunstgewerbetreibenden geäußerten Bedürfnisse entgegenkommen. Die Erzeugnisse der Handarbeit haben vor denen der Massenindustrie den unbestreitbaren Vorzug, dass sie allein eine künstlerische Eigenart rein zum Ausdruck bringen können. Trotzdem sprechen wir ausdrücklich das Ersuchen auch um solche Entwürfe aus, die sich zu billiger und massenhafter Ausführung eignen. Denn nur diese Gegenstände tragen den Sinn der Formenschönheit in alle Kreise, während die teuere Handarbeit meist nur in den Besitz der Wohlhabenden kommt. Wir möchten noch besonders betonen, dass wir keinen Wert legen auf Entwürfe, die kein weiteres Verdienst, als das einer geschickten, auch vollendeten Nachahmung historischer Stilarten oder ausländischer Erzeugnisse aufweisen, bei denen künstlerische Rücksichten zurücktreten mussten vor der Rücksicht auf den gedankenlosen, künstlerisch ungebildeten Teil des Publikums, bei welchen die Eigenart des Materials nicht mit Verständnis berücksichtigt ist, und sich die Formen nicht aus dieser Eigenart des Materials herausentwickelt haben, bei welchen die Überladung mit Zierformen die Zweckmäßigkeit beeinträchtigt. Die Zustellung der Entwürfe erbitten wir uns unter der Adresse: „Sekretariat des Bayerischen Kunstgewerbevereins, München, Pfandhausstraße 7 II. Wir hoffen, dass es bis spätestens in einem Jahre möglich sein wird, eine Ausstellung zu veranstalten, welche die nach den besten Entwürfen ausgeführten Gegenstände der weitesten Öffentlichkeit zugänglich machen soll. Als eine bleibende Aufgabe wird es unsere Hallenkommission betrachten, den Erwerb der eingehenden Skizzen seitens der Gewerbetreibenden zu vermitteln — (wir bitten, auf den Entwürfen die Preise anzugeben) — und in der Folge eine möglichst rege Berührung der erfindenden und ausführenden Kreise herbeizuführen." München, im Januar 1897. Die Vorstandschaft des Bayer. Kunstgewerbevereins. E. v. Lange. G. Seidl. A. Hergl. Obmann der Hallenkommission C. Hocheder.

In einem nachträglichen Rundschreiben erklärt der Vorstand, dass Herr Professor Gabriel Seidl, der an der Beratung und Beschlussfassung des obigen Rundschreibens nicht teil nehmen konnte, mit dem Inhalte desselben durchaus nicht einverstanden sei, weshalb auch von seiner Unterschrift im Sinne einer Zustimmung abzusehen sei.

WETTBEWERBE.

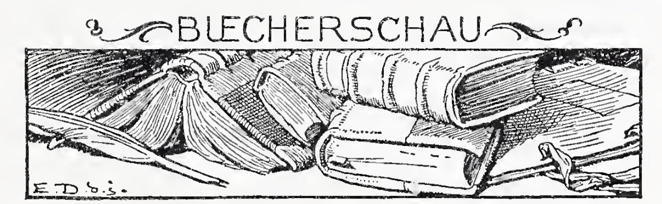
Leipzig. Am 14. Januar ist die Entscheidung in dem von der hiesigen Uhrenfabrik Etzold & Popitz veranstalteten *Wettbewerb um Entwürfe für moderne Zimmeruhren* erfolgt. Preisrichter waren die Herren Dr. R. Graul, Direktor des hiesigen Kunstgewerbe-Museums, Dr. P. Jessen, Direktor der Bibliothek des königl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin, Anton Klamroth, Max Klinger und David Popitz sowie Emil Schulz und Karl Seffner (sämtlich in Leipzig). Herr A. Klamroth vertrat die Stelle des Herrn Otto Eckmann (München), der am Erscheinen verhindert war. Trotz der Kürze der Einlieferungsfrist — das Preisausschreiben wurde bekanntlich erst Ende November erlassen — war eine sehr ansehnliche Anzahl von Entwürfen eingegangen. Neben verschie-

1) Dieses Verzeichnis ist vom Sekretariat des Vereins zu beziehen.



Bücherzeichen von Maler J. DIEZ, München.

denen österreichischen hatten auch französische und englische Künstler Arbeiten geschickt. Dem quantitativen Ergebnis entsprach freilich das qualitative nicht ganz: neue Ideen, neue Formen kamen nur in beschränktem Maße zur Geltung, das Mittelmäßige dominirte. Nach einstimmigem Beschluss der Preisrichter wurde von der Verteilung des 1. Preises (zu 500 Mark) abgesehen, da keiner von den 267 eingegangenen Entwürfen den in dem Preisausschreiben gestellten Bedingungen vollständig genügte. Dafür wurden anstatt eines zwei 2. Preise und an Stelle von zwei vierten vier 4. Preise verliehen, so dass im Ganzen acht Preise zur Verteilung kamen. Die beiden 2. Preise (zu 300 Mark) wurden dem Bildhauer Ludwig Weise in München-Gera (für den Entwurf „Sonnenaufgang") und dem Architekten A. Waider in Berlin (für den Entwurf „Lectori benevolo") zuerkannt. Die beiden 3. Preise (je 200 Mark) erhielten die Herren Fritz Rehn (München) und Albert Holbein (Frankfurt a. M.) für die Entwürfe „Nelken" und „Morgen, Mittag, Abend, Nacht". Mit dem 4. Preis (zu 100 Mark) wurden die von den Herren Arno Koernig (Berlin), Fritz Hofmann (München), Eduard Liesen (Berlin) und Eduard Frembgen (Berlin) eingesandten Entwürfe „Vergissmeinnicht", „Ewigkeit", „Fest und sicher" und ⅓ natürliche Größe" ausgezeichnet. Dem Programm entsprechend wurde bei der Preisverteilung in erster Linie auf Originalität in der Formengebung und Neuheit in der Verbindung der Materialien Gewicht gelegt und darauf gesehen, dass die Entwürfe so sorgfältig und zweckmässig durchgeführt waren, wie es die fabrikmässige Herstellung erfordert, insbesondere dass Zeichnungen zu den Seitenansichten und zu den Pendeln und Gewichten beigefügt waren. Verschiedene Entwürfe konnten nicht in die engere Wahl hereinbezogen werden, wiewohl sie es vielleicht ihrer Eigenart halber verdient hätten, da bei ihnen gerade die letztgenannten praktischen Forderungen nicht berücksichtigt waren. Zwei von den prämiirten Entwürfen, „Lectori benevolo" und „Fest und sicher", sind hauptsächlich, weil sie diesen Forderungen voll und ganz entsprachen, ausgezeichnet worden. Der Mangel an Originalität, den sie aufweisen, wird aufgewogen durch das Organische, Gesunde ihres Aufbaues und die reizvolle Einfachheit ihrer Ausstattung. Der Entwurf „Leetori beuevolo" zeigt eine schlichte hölzerne Hausuhr mit gotischem Flachornament, die von einem kräftigen Zinnenkranz bekrönt wird; der andere eine Hausuhr in Renaissanceformen mit geschmackvollen schmiedeeisernen Beschlägen. Die übrigen prämiirten Entwürfe zeiehnen sich sämtlich durch Eigenart und Neuheit aus, in Anlage wie Dekoration. In besonderem Maße gilt dies von dem mit dem 2. Preise bedachten Entwurf „Sonnenaufgang". Er würde sich in Folge seiner Originalität zweifellos den ersten Preis errungen haben, wenu er mehr für die Verhältnisse des bürgerlichen Wohnhauses berechnet wäre. Er zeigt eine hohe Standuhr von schwarzem Holz mit reichem figürlichen plastischen Schmuck von Stein und Bronze. Der oben abgerundete, an den Seiten eingebuchtete, also ungefähr vasenförmige Holzkasten wird von zwei gut modellirten Tritonen bekrönt, die mit Muscheln gegeneinander ankämpfen. Hinter ihnen erhebt sich die glutrote Scheibe der wohl aufgehend gedachten Sonne, von gekreuzten vergoldeten Cherubsflügeln umsäumt. Den beiden Pfosten des Kastens sind in ¾-Höhe in grünpatinirter Bronze gedachte ägyptische Greifen vorgestellt, darunter sind tropfenartige silberfarbene Zierstücke angebracht, die wohl auf das nasse Element, dem die Tritonen entstiegen sind, hinweisen sollen. Unten in der Öffnung des Uhrkastens wird die Halbfigur eines schlafenden geflügelten Weibes sichtbar, die Verkörperung der Nacht. Die runde Scheibe des Pendels zeigt in flachem Relief den langbärtigen Greisenkopf der Zeit. Die birnenförmigen Gewichte sind mit Edelsteinen verziert. Bei der Auszeichnuug der Entwürfe „Nelken" und „Morgen, Mittag etc." gaben die eigenartige Verwendung des Materials — sie sind beide in emaillirter Bronze gedacht — und der zeitgemäße Charakter und der besondere Reiz ihres Pflanzenornaments den Ausschlag. Die kleine Wanduhren darstellenden Entwürfe „Ewigkeit" und „⅓ natürliche Größe" wurden vor allem ihrer Form wegen mit Preisen bedacht. Der erstere zeigt eine zierliche Konsoluhr, bei der das Zifferblatt von zwei sich aufbäumenden Schlangen umschlossen wird, die oben mit den Köpfen ein Stundenglas halten; der Entwurf „⅓ natürliche Größe" eine rechteckige Majolika-Platte in Form eines Epitaphiums, mit eigenartiger Renaissance-Umrahmung, aus der das Uhrgehäuse als konisch geformter Metallkörper vorspringt. Der Entwurf „Vergissmeinnicht" fand Beachtung, weil er eine aparte und dabei überaus einfache Kombination von Regulator und Schwarzwälder Uhr darstellt. Der geschlossene Holzkasten ist hier durch eine offene Säulenstellung ersetzt, unter dem nach vorn gewölbten oberen Teil der Rückwand ist ein Schlagwerk angebracht. Unter der großen Masse der in den hergebrachten Formen gehaltenen Entwürfe befinden sich viele anerkennenswerte Leistungen. Die Arbeiten waren vom 12. bis zum 20. Januar im Erdgeschosssaal des Kunstgewerbe-Museums ausgestellt.



Von *Otto Eckmann* ist ein hübscher, in drei Farben ausgeführter Wandkalender für 1897 bei der Druckerei von Julius Sittenfeld, Berlin erschienen. Auf tiefblauem Grunde stehen weiße Wasserrosen mit grünen Blättern und Stengeln, zwischen denen goldgelbe Fische schwimmen. Für Sammler Eckmann'scher Entwürfe, deren es ja eine ganze Reihe giebt, möchten wir auf dieses hübsche Blatt hinweisen.

Von *Eugen Grasset*, dem bekannten französischen Plakatzeichner, erscheinen zehn Kompositionen in Farben ausgeführt, unter dem Namen Les estampes décoratives, bei *G. de Malherbe & Cie.*, 152 Rue de Vougirard, Paris. Den Vertrieb für Deutschland und Österreich haben Dietrich & Cie. in Brüssel, 52 Rue Montagne de la cour übernommen. Der Preis eines Blattes ist 12 Fr. 50 Cent., sämtliche zehn kosten 100 Fr. Es werden etwa zwei Blatt monatlich publizirt.

Neue Zeichenvorlagen für Bürgerschulen und die oberen Klassen der Volksschulen, sowie für gewerbliche Lehranstalten. Von *Franz Steigl*, Zeichenlehrer in Wien. Heft I bis IV. Preis je M. 7 bezw. M. 7,50. Wien 1896, Pichler's Wwe & Sohn.

Heft I dieses vornehm gehaltenen Werkes bietet auf 24 Blättern, die wie auch alle übrigen die Größe 30:47 cm haben, in schwarzen Umrissen die verschiedenen Formen von Blatt, Blüte, Kelch, Frucht, Ranke etc., wie sie im Pflanzen-

ornament der italienischen Renaissance zur Ausbildung gekommen sind, in stufenmäßiger Entwicklung dar. Heft II enthält auf 20 Blättern zum Teil wohlbekannte ornamentale Motive in geschmackvoller Ausführung in mehreren Tönen. Heft III und IV liefern als reichlichen Stoff für das Ornamentmalen in Aquarell eine Reihe von 24 farbigen Ornamenten nach Malereien, Majolikafliesen, Intarsien, Textilmustern, Eisengittern etc.; jedes dieser in Farbendruck vorzüglich ausgeführten Blätter ist begleitet von einem zugehörigen Umrissblatt, auf welchem der Lehrer nach der Intention des Verfassers die Anlage der ersten Farbentöne andeuten soll. — Die Publikation, welche nichts anderes als ein „Schulzeichenwerk" sein will, ist deshalb in so großem Format gehalten, damit der Schüler die Vorlage selbst in einiger Entfernung in voller Deutlichkeit erkennen kann: ein ganz richtiger Gesichtspunkt, wenn man sich einmal mit Vorlagen überhaupt befreundet, was wir nicht können. Das Werk beschränkt sich absichtlich auf die italienische Renaissance, weil „das Zeichnen in der Schule, wenn überhaupt am Ornament, so an demjenigen der vollendetsten und zugleich gebräuchlichsten Stilart zu geschehen hat". Ganz richtig weist der Verfasser auf die organische Entwicklung dieses Ornamentes aus der natürlichen Pflanzenform hin; er irrt aber, wenn er solches allein den gewählten Mustern vindizirt. Warum so einseitig sein? Noch nicht einmal ein einziges Beispiel deutscher Renaissance hat hier Gnade gefunden, obwohl auch die gewählten Beispiele durchaus nicht immer die edelsten in ihrer Art sind, wie z. B. diejenigen aus dem Herzogspalast zu Mantua. Da ferner der Herausgeber (nach dem Vorwort) nicht nach den Originalen selbst, sondern nach mehreren Veröffentlichungen gearbeitet hat, die selbst nicht streng richtig sind, so ist auf den weiten Wegen soviel von der Ursprünglichkeit verloren gegangen, dass fast jeglicher Anklang an die Natur fehlt und an manchen Stellen die Formen sogar ganz missverstanden sind: man möge uns dort z. B. veritable türkische Halbmonde als Blattformen zeigen! So schön einzelnes wiedergegeben ist, können wir uns doch nicht dafür erwärmen, die Schüler gewissermaßen zu einer bestimmten, ganz eng begrenzten Formensprache zu dressiren, jetzt wo man glücklicherweise an vielen anderen Orten begonnen hat, in allen Stilarten der Natur als der gemeinschaftlichen Lehrmeisterin die Ehre zu geben. *Gl.*

Koreanische Kunst von *E. Zimmermann*. Mit 20 Tafeln. C. Griese, Hamburg.

Es ist bekannt, dass die Japaner Korea als das Land betrachten, das ihnen nicht nur zahlreiche Errungenschaften der chinesischen Kultur und Kunst übermittelt, sondern auch wesentliche Förderungen auf kunstgewerblichem Gebiet aus eigenem Besitz hat zu teil werden lassen. Wenn die Einwirkungen Koreas auf Japan in manchen Fällen, besonders in der Keramik, auch unbestreitbar erwiesen und ausreichend klar gelegt sind, so scheint doch an dem starken Betonen der koreanischen Einflüsse der Wunsch nicht ganz unbeteiligt zu sein, den Eindruck der künstlerischen Abhängigkeit Japans von China etwas zu mildern. Es ist deshalb für die Erkenntnis ostasiatischer Kunst eine nicht unwichtige Frage, inwieweit Korea selbst überhaupt eine eigene, von China unabhängige Kunst besessen hat. Bisher ist von koreanischen Kunsterzeugnissen nur außerordentlich wenig bekannt und dieses wenige ist seiner Qualität nach von mäßiger Bedeutung. Das vorliegende Werkchen bringt aus der Sammlung des koreanischen Konsuls Meyer in Hamburg die Abbildungen von ca. 40 Gegenständen koreanischer Herkunft. Leider ist eine auch nur annähernde Datirung des Materials, das Malereien, tauschirtes Metallgerät, Stickereien und Kunsttöpfereien umfasst, nicht versucht worden, vielleicht deshalb, weil das meiste — von einigen keramischen Arbeiten abgesehen — ziemlich modernen Ursprungs zu sein scheint. Der Verfasser bemüht sich in der Textbeilage, dem Abbildungsmaterial einige Kennzeichen besonderer koreanischer Eigenart abzugewinnen, ohne die sofort in die Augen springende Abhängigkeit von chinesischen Vorbildern zu verkennen. Wenn er dabei „völlig selbständige Kunstleistungen" konstatiren zu können glaubt, so wird ihm ein unbefangener Beobachter nicht folgen können. Von ganz vereinzelten Anläufen eigenartiger Zierverfahren, wie die bereits von Brinckmann im Führer durch das Hamburgische Museum erwähnte Mishimatechnik, abgesehen, giebt das vorliegende Material nur das Bild einer in Technik, Form und Geist völlig chinesischen, allerdings auf der Stufe provinzieller Unvollkommenheit stehenden Industrie. Auch japanische Einflüsse mag man in einzelnen modernen Erzeugnissen erkennen. Der Verfasser findet das Hauptkennzeichen koreanischen Geschmacks im Naturalismus, in der Vorliebe für die uns vornehmlich durch japanische Erzeugnisse bekannte Art der naturalistischen Wiedergabe von Pflanzen, Tieren, Landschaften und dergleichen. Er ist sehr geneigt, auf Grund dieses Naturalismus in neuzeitlichen koreanischen Malereien u. a. dieses Land als „den endgültigen Erlöser des nationalen japanischen Kunst- und Naturgefühls" zu betrachten. Er setzt die naturalistischen Bildungen von Korea in Gegensatz zu den dort ebenso häufig verwendeten „erstarrten und bedeutungslosen" chinesischen Ornamenten, übersieht aber dabei ganz, dass derselbe Naturalismus den Chinesen zur Zeit der Mingdynastie ebenfalls völlig geläufig gewesen ist und trotz des Vorherrschens stilisirter Ornamente im 18. Jahrh. auch dort niemals ganz ausgestorben ist. Die Zeit der Mingdynastie ist aber eben diejenige, in der der Naturalismus in die japanische Kunst Aufnahme fand. Dass auch Korea schon damals diesem Geschmack huldigte, ist zwar nicht unwahrscheinlich, aber durch das viel jüngere Abbildungsmaterial nicht wohl zu erweisen. Wenn der Verfasser ferner als die beiden weiteren Kennzeichen der nationalen koreanischen Kunst hervorhebt „durchbrochene Reliefs" und „die Vorliebe für Dauer versprechende Techniken" (Seite 19), so wird eine Widerlegung auch dem oberflächlichen Kenner ostasiatischer Produkte überflüssig erscheinen. Man kann der Abhandlung nur entnehmen, dass ein einigermaßen begründetes Urteil über koreanische Kunst vorläufig noch nicht zu gewinnen ist; eben deshalb muss man die Veröffentlichung einiger koreanischer Erzeugnisse mit Dank begrüßen. *F.*

Finnische Stickereien. (*Ompelukoristeita*, Kommissionsverlag von Paul Schimmelwitz - Leipzig.)

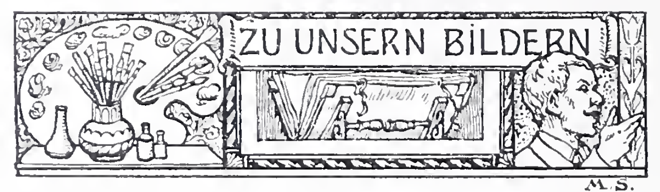
In unserer immer nach Neuem strebenden Zeit berührt es angenehm, wenn ein Werk auftaucht, aus dem die Gediegenheit einer althergebrachten Volkskunst uns entgegenschaut. Immer haben sich derartige Veröffentlichungen, die ihre Motive dem gesunden Boden eines im Volke wurzelnden Kunstgefühls entnahmen, rasch einen Kreis von Gönnern erworben. Sobald sie aber von der rastlos wechselnden Mode erfasst wurden, gehörten sie sehr schnell zu den abgethanen alten Sachen, weil man sie meist nicht richtig zu benutzen verstand und in einer Weise verwandte, die mit ihrer ursprünglichen Bestimmung nichts mehr gemein hatte. Es bleibt dann gewöhnlich nur eine geringe Zahl von Leuten übrig, die derartigen Werken noch Berücksichtigung angedeihen lassen, weil sie dieselben für ihre Studien benützen

und das darin Enthaltene so lange mit anderem schon Vorhandenen vergleichen, bis sie zu der Überzeugung kommen, zu der sie außerdem noch möglichst viele Andere bringen möchten, dass nämlich diese dargestellten Arbeiten eigentlich gar nichts Neues und Eigenartiges seien, sondern dass dieselben zu der und der Zeit von dem und dem Volksstamm, wenn auch nicht gerade ganz genau so, aber doch ganz ähnlich hergestellt worden sind. Dieses gleiche Schicksal dürfte einer Veröffentlichung Th. Schvindt's bevorstehen, welche er unter der uns fremdartig klingenden Überschrift Ompelukoristeita im Auftrage der „Finnischen Litteraturgesellschaft" herausgegeben hat und die „Finnische Stickereien" enthält. Die Finnische Litteraturgesellschaft sah sich zu dem Sammeln und der Veröffentlichung dieser Stickereiornamente aus dem Grunde veranlasst, weil auch in Finnland die alten Nationaltrachten verschwinden und mit ihnen die zu diesen angewendeten Stickereien, so dass es jetzt schon nur noch wenige Frauen aus dem Volke giebt, die Stickereien fertigen, und noch weniger solche, die selbständig neue Muster erfinden. Es erscheint hier nicht am Platze, die Frage zu untersuchen, ob diese Muster Nachahmungen von außen kommender Muster sind, oder ob sie Schöpfungen der Volksphantasie sind. Für das letztere spricht der Umstand, dass jedes Ornament, selbst das kleinste, seinen eigenen Namen besitzt, dass diese Stickereien einer fortgesetzten Entwicklung unterworfen sind, also Neubildungen immerwährend entstehen und diese entweder mit neuen Namen oder mit von den alten neugebildeten Namen versehen worden sind. Das Werk, welches in seinem ersten Teile die Elemente der Stickereiornamente enthält, während die zweite Abteilung ganze Muster vorführt, die teils den Kopfzeugen der griechisch-katholischen Frauen aus Sakkula und Rantu, Bäisälä und Hiitola, teils Frauenschürzen, Mänteln, Frauenhemden, Handtüchern, wollenen Besätzen etc. entstammen, führt einen erstaunlichen Reichtum an wechselnden Figuren vor und dürfte namentlich in den Kreisen unserer stickenden Frauen hochwillkommen sein, wo man sich nicht begnügt, die in unsern Tapisseriegeschäften als Allerneuestes ausgegebenen, meist so fürchterlich geschmacklosen Arbeiten zu kopiren, sondern wo man mit feinerem Kunstsinn und Verständnis bemüht ist, unter richtiger Benutzung der gegebenen Materialien und einer dafür passenden Technik den Gegenständen einen künstlerischen Schmuck zu verleihen. Die Andern wird wohl leider auch diese so dankenswerte Veröffentlichung nicht zum Verständnis bringen. *Fl.*

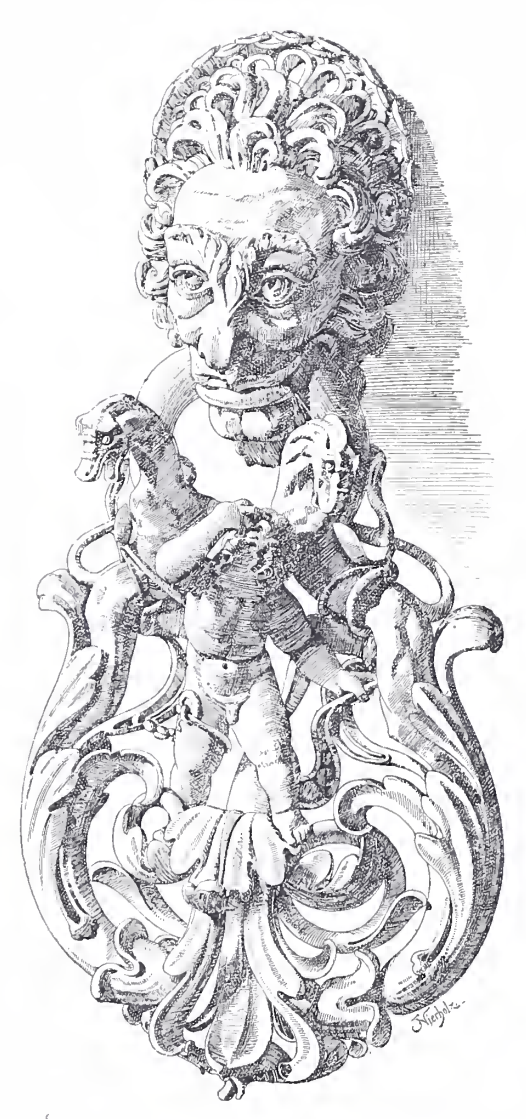
Photographische Litteratur. Das Eder'sche Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik, dessen zehnter Band vorliegt (1896), ist seit Jahren das Vademecum nicht nur der Berufsphotographen, sondern auch einer größeren Zahl ernster strebender Amateure geworden, die mit der rapiden Entwickelung und weitgehenden Verzweigung der photographischen Wissenschaft und Technik sich vertraut machen wollen. Bewahrt es doch, ein gedruckter Kinematograph, die einzelnen Phasen des photographischen Fortschrittes unverlierbar auf, die an dem flüchtigen Auge vorbeistreifend zum Gesamtbilde der Entwickelung werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass Regierungsrat Dr. *J. M. Eder* längst als eine der ersten Autoritäten des Gebietes gilt, um den Wert der jährlichen Veröffentlichung festzustellen. Unter den Mitarbeitern finden wir Kapazitäten, deren Namen dem Freunde der photographischen Technik seit lange vertraut sind. Der stattliche Band enthält zunächst 65 Originalbeiträge bald chemischer, bald physikalischer, bald mathematischer oder rein technischer Art. Der Dreifarbendruck, die Glasraster für Autotypieen, die neueren Linsenkonstruktionen stehen im Vordergrunde des Interesses, die Entwickler werden in mehreren Beiträgen untersucht, ebenso die leidigen Lichthöfe und ihre Bekämpfung. Den meisten Amateuren wird ein Beitrag über die Gelbsucht der Albuminbilder sehr willkommen sein, ebenso die Betrachtungen über die Expositionszeiten, die Mitteilungen über die Vergrößerungen u. dergl. Nicht minder wertvoll als die Sammlung der Originalbeiträge ist die Registrirung der Fortschritte, 62 Nummern, die in der photographischen Litteratur sich verstreut finden. Hieran schließen sich über 28 Tafeln, Proben neuerer Reproduktionstechnik als Abbildungen zu den Aufsätzen. Das Werk erscheint im Verlag von *Wilh. Knapp* in Halle. Diese Firma ist unablässig bemüht, Anleitungen und Kompendien der Photographie zu verbreiten und hat damit viel Glück, wie die soeben erschienene achte Auflage der Anleitung vom Oberstlieutenant a. D. *Pizzighelli* beweist, die seit 1887 fast jedes Jahr neu aufgelegt wurde. Des Verfassers Name ist den Amateuren durch ein von ihm erfundenes Platinpapier bekannt, andere kennen sein großes Handbuch der Photographie, in dem er sich als ein photographischer Gelehrter und Techniker ersten Ranges erweist. Das vorliegende Kompendium ist knapp und klar geschrieben, reich illustrirt und enthält alles, was der Freund der Photographie auf seiner subtilen Bilderjagd braucht. Ein ähnliches Werk ist das photographische Notiz- und Nachschlagebuch von *L. David* und *Ch. Skolik*, das bereits in fünfter Auflage vorliegt. Es ist für fortgeschrittenere Amateure berechnet, hält sich nicht mit der Beschreibung der Camera, der Entstehung des Bildes etc. auf, sondern giebt für den Geübten nur praktische Winke, Rezepte und behandelt die Technik vielfach sehr eingehend. Für Nichtchemiker löst der letzte chemische Teil manches Rätsel. Sehr dankenswert sind die fünf zierlichen Heliogravüren, die dem geschmackvollen Werkchen beigegeben sind; auch die kleinen photographischen Genrebilder und Seestücke dienen dem Büchlein sehr zur Zierde.

Dekorative Straßenverschönerung. Seit einigen Jahren besteht in Belgien eine Gesellschaft, die sich l'Oeuvre de l'art appliqué à la rue nennt und deren Wirken sich schon in mancher Weise fühlbar gemacht hat. Wie aus dem Namen hervorgeht, den sie gewählt, ist es hauptsächlich Zweck dieser Vereinigung, den Straßen der belgischen Städte ein künstlerisches Aussehen zu verleihen und es ist ihr dies auch bereits teilweise gelungen. Unsere modernen Bauten pflegen sich durch allzu große Schönheit nicht auszuzeichnen. Entweder herrscht in den Straßen eine schreckliche Monotonie und nur das Praktische ist bei den Wohnhäusern in Betracht gezogen worden, oder — und dies ist vielleicht noch schlimmer — eine Art Protzentum macht sich breit, vergoldete Balkons, Bemalungen etc. erscheinen dort, wo sie am wenigsten am Platze sind. Zudem pflegt jeder nach eigener Manier und persönlichem Geschmack zu bauen, ohne der Umgebung, dem Charakter der Straßen, im geringsten Rechnung zu tragen. L'Oeuvre de l'art appliqué à la rue hat sich bemüht, mit Erfolg darin Wandel zu schaffen und auch bereits einzelnen Teilen der flamändischen Städte ein originelleres, gefälligeres Aussehen verliehen. Der Verein erfreut sich großer Beliebtheit, bedeutende Mittel sind ihm zugeflossen, so dass es ihm möglich ist, Konkurrenzen zu eröffnen, Belohnungen zu gewähren etc. — Auch jetzt sind wiederum für belgische Künstler zwei Preisbewerbungen ausgeschrieben. Die erste betrifft dekorative Fassaden und zerfällt in zwei Unterabteilungen, nämlich 1) einzelne Fassadenteile und 2) die Gesamtfassade, die andere künstlerische Beleuchtungsapparate für die Straßen verschiedener Orte. Die

städtischen Verwaltungen, welche von den Konkurrenzen profitiren wollen, müssen selbst die Plätze nennen, welche sie durch solche Beleuchtungsapparate geziert zu sehen wünschen und die Preisbewerber sind verpflichtet, ihre Entwürfe mit Rücksicht auf einen solchen und auf einen bestimmten Zweck zu machen. Die erste Aufgabe, Pläne für dekorative Fassaden einzureichen, erscheint nicht ganz glücklich gewählt. Die Belgier hegen für solche eine besondere Vorliebe und der Geschmack darin ist auch durch die Schönheit der alten Fassaden, die sie beständig vor Augen haben, ein geläuterter. Aber was die Gesellschaft bei ihrem Ausschreiben ausser acht gelassen, ist, dass eine Fassade eigentlich nichts an und für sich ist, sondern nur dann einen künstlerischen Wert besitzt, wenn sie das logische Resultat der inneren Einrichtung des Gebäudes, an welchem sie sich befinden, genannt werden kann. Die Straße mag ja allerdings, falls eine fortlaufende Reihe schöner Fassaden sie schmücken, dadurch außerordentlich gewinnen, und wenn der Verein nur diesen Gesichtspunkt in Betracht zieht, erscheint der Gegenstand der Konkurrenz ein gerechtfertigter, aber für die Baumeister selbst liegt darin eine Gefahr, sie können dadurch aus den Augen verlieren, daß das Äußere eines Gebäudes nur dann schön ist, wenn es mit dem Innern harmonirt. Sehr glücklich gewählt erscheint dagegen der andere Vorwurf und auch ganz besonders ist zu loben, dass jeder der Entwürfe einen bestimmten Zweck in Betracht ziehen muss. Dadurch ist eine Verschiedenheit derselben garantirt und zugleich, wenn einzelne derselben später zur Ausführung kommen sollten, dass sie sich an der betreffenden Stelle auch wirklich an ihrem Platze befinden werden und ihr zur Zierde gereichen. So wird es gelingen, den Straßen etwas von dem reizvollen Aussehen wiederzugeben, das sie im Mittelalter trugen. Es wäre sehr zu wünschen, dass ein gleicher Verein, wie er in Belgien besteht, sich auch in Deutschland gründete. Wir haben wahrlich keinen Grund, über das künstlerische Aussehen unserer Straßen große Befriedigung zu empfinden und jede Verbesserung nach dieser Richtung hin wäre mit Freuden zu begrüßen. Die Belgier sind uns mit gutem Beispiel vorangegangen, sie haben es verstanden, die öffentliche Meinung zu interessiren, sich dadurch die nötigen Mittel zu verschaffen, sowie Persönlichkeiten zu gewinnen, die Initiative und Ausdauer besitzen und dies alles für einen rein künstlerischen Zweck. Weshalb sollte sich dies nicht auch in Deutschland ermöglichen lassen?



Die auf Seite 104 abgebildete Bronzestatuette ist nach der auf dem Alexanderplatz in Berlin errichteten Originalstatue nach Professor Hundrieser's Modell in dessen Atelier vom Bildhauer Monno reduzirt worden. Der Sockel der Statuette ist von Bronzewarenfabrikant W. Quehl entworfen und besteht aus algerischem Onyx und ist mit einer ciselirten, vergoldeten Bronzemontirung mit Halbedelsteinschmuck versehen. Die Ausführung der ganzen Arbeit lag in den Händen des Herrn W. Quehl. Die Statuette wurde dem Landtagsabgeordneten und Stadtverordneten-Vorsteher Dr. Paul Langerhans in Berlin vom Wahlverein des dritten Berliner Reichstagswahlkreises als „Jubiläumsgeschenk" gewidmet.


Renaissance-Thürklopfer, gezeichnet vom Kunstgewerbeschüler NIERHOLZ, Karlsruhe.

BERICHTIGUNG.

Auf Seite 99, Heft 6 muss es „Zu unsern Bildern" heißen: Zeile 2 Soest'schen Hause statt Loest'schen Hause und Zeile 9 Albert von Soest statt Albert von Loest.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1897. Nr. 4.
Wanderungen durch die II. Bayerische Landesausstellung. Von Dr. E. Reicke. (Forts.)

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 8.
Monoline und Linotype. — Die Schrift der Reklame. — Die Kalender-Litteratur des Jahres 1897.

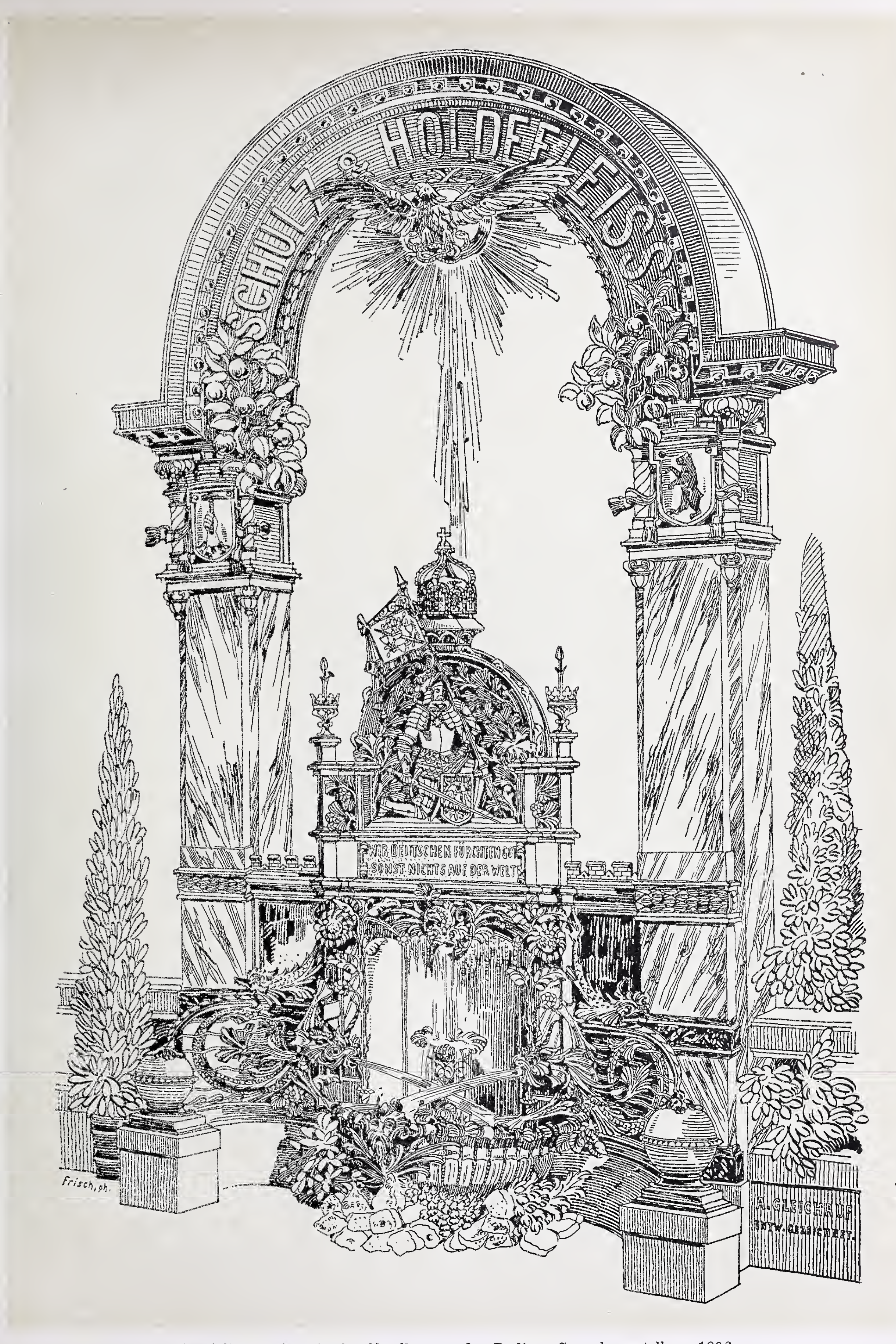
Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Märzheft.
Der Fenster- und Thürvorhang. Von F. Luthmer. — Die Einwirkung der Kunstgewerbemuseen auf das Kunstgewerbe. (Forts. und Schluss.) — Melchior Lechter und das Kunstgewerbe. Von R. Weinhold. — Etwas über Fransen und Quasten. — Teppiche als Dekorationsmittel. Von J. Kirchner. — Von der Alt- und Neuhaller-Ausstellung in Hall in Tirol. Von Fr. Mincus.



Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Majolikateller, entworfen von Julius Diez.



Ausstellungsaufbau in der Metallgruppe der Berliner Gewerbeausstellung 1896.
Nach dem Entwurfe von A. Gleichauf ausgeführt von Schulz und Holdefleiss, Kunstschmiede, Berlin.



Wandfries im Hauptrestaurant der Berliner Gewerbeausstellung 1896; gemalt von Gathemann und Kellner, Charlottenburg.



GOLDSCHMIEDEARBEITEN IN RIGA.

Im August dieses Jahres tagte in Riga der 10. russische archäologische Kongress. Die Riga'sche Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands hatte zu dieser Gelegenheit eine archäologische Ausstellung veranstaltet und dieselbe durch eine Ausstellung der ältesten Urkunden des Landes, durch eine numismatische, eine sphragistische und durch eine Ausstellung hervorragender älterer Gold- und Silberschmiedearbeiten in interessantester Weise erweitert (Deutscher Katalog von Anton Buchholtz mit einer Einleitung von Dr. R. Hausmann, mit 34 Lichtdrucken v. A. Frisch-Berlin, gr. 8⁰, LXXXV u. 255 S.) Die Ausstellung der Gold- und Silberschmiedearbeiten umfasste 115 Stücke, die aus den Beständen der Kirchen zu Riga, der Gesellschaften der Schwarzhäupter zu Riga und Reval, der großen (Kaufmanns-)Gilde zu Riga, der Stadtverwaltung zu Reval, der Kanuti-(Handwerker-)Gilde daselbst und des Dom-Museums zu Riga, sowie aus einigen Privatsammlungen, zusammengebracht waren. Neben den edelsten Erzeugnissen heimatlicher Kunst fanden sich Prachtstücke aus Augsburger, Nürnberger, Lübecker und anderen Werkstätten vor, in der Mehrzahl Werke des 17. u. 18. Jahrhunderts, doch war auch das 15. und 16. Jahrhundert in einigen vorzüglichen Stücken vertreten.

Randleiste, entworfen von Eduard Liesen, Berlin.



Silberne Statuette des heil. Georg;
im Besitze der Schwarzhäupter Gesellschaft zu Riga.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, hier auf eine ausführliche Besprechung der ausgestellten Gegenstände einzugehen, um so weniger, als eine nähere Information leicht durch den erwähnten vorzüglichen Katalog erreicht werden kann; hier sollen nur einige der künstlerisch bedeutendsten Stücke aus dem Silberschatze der Gesellschaft der Schwarzhäupter zu Riga hervorgehoben worden.

Diese Gesellschaft wurde anfangs des 14. Jahrhunderts als eine Vereinigung der jungen unverheirateten Kaufleute gegründet und erhielt ihren Namen vermutlich nach ihrem Schutzpatron, dem heiligen Mauritius, dessen Mohrenkopf sie noch heute im Wappen führt.

Das älteste Prunkstück ihres Schatzes ist die Statuette des heiligen Georg, des Lindwurmtöters, eine Lübecker Arbeit vom Jahre 1507. Die Figur steht auf einem oblongen Sockel mit abgestumpften Ecken von 105 mm Höhe, 225 mm Länge und 163 mm Breite. Die sechs schmalen Felder der Sockels sind mit verschieden gezeichnetem, durchbrochen gearbeitetem Maßwerk verziert. Die hintere Langseite ist mit einem gravirten gotischen Linienornament bedeckt, die Vorderseite neuerdings durch einen gravirten Mohrenkopf und die falsche Jahreszahl 1503 verunstaltet worden, obgleich am untern Sockelrande die richtige Jahreszahl ANO.M.CCCCC.VII. erhalten ist. Auf einer bodenartig gewellten Erhöhung liegt der Lindwurm und auf ihm steht der gepanzerte Ritter mit erhobenem Schwert, an dessen Knauf der Kopf des Mauritius erscheint. In den, wiederum mit dem Mohrenkopf gezierten Tartschenschild des Ritters schlägt der Drache, dem der in seinem Halse steckende Wurfspieß schon den Garaus gemacht hat, noch im Todeskampfe die Zähne. Das Gesicht des Ritters ist farbig bemalt, ebenso der Mohrenkopf auf dem Schilde. Vergoldet sind das herabwallende Haar des Ritters, einzelne Teile der Rüstung, Schweif, Klauen, Halsrücken und die Flügelgrate des Lindwurms, sowie die Einfassungen des Sockels. Die Schwertscheide bedeckt ein feines Linienornament und ein Spruchband mit den bisher nicht aufgelösten Buchstaben H-I-W-M. Die Höhe der ganzen Figur beträgt bis zum Scheitel des Kopfes 705 mm, ihr Gewicht 5675 Gramm. Auf dem unteren Rande des Sockels findet sich das Lübecker Beschauzeichen (Adler) und eine bisher nicht ermittelte Meistermarke.

Der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört ein silberner Tafelaufsatz mit dem auf einem Seepferde reitenden, eine Krone in der Rechten haltenden, heiligen Mauritius an, eine mit dem Augsburger Beschauzeichen (Pinienzapfen) und mit einer bisher nicht ermittelten Meistermarke verschene Arbeit. Der Aufsatz ruht auf drei mit unterschlagenen Beinen kauernden Mohrengestalten, die einen mit stilisirten Wasserpflanzen gezierten cylindrischen Körper tragen, der dem Seepferd zur Stütze dient. Die nackten Teile der Mohren und des Mauritius sind schwarz emaillirt, die Kopfbinden derselben, der Sattel und die Ornamente des Sockels sind silbern; alles übrige ist vergoldet. Die Höhe der Figur beträgt 410 mm, ihr Gewicht 4128 Gramm.

Diesem Aufsatze ähnlich und durch das Beschauzeichen ebenfalls als Augsburger Arbeit gekennzeichnet ist ein Tafelaufsatz mit der Reiterfigur des Königs Gustav Adolf von Schweden, den der schwedische General-Gouverneur von Livland, Graf Horn (1652—1655), bei der Aufnahme seines Sohnes in die Gesellschaft der Schwarzhäupter dieser darbrachte. Diesem ähnliche Aufsätze besitzt das historische Museum zu Stockholm; eine galvanoplastische Nachbildung im k. k. Kunstgewerbemuseum zu Wien. Die Meistermarke des Riga'schen Stückes ist bisher nicht ermittelt worden.

Von dem Meister des Mauritius auf dem Seepferde ist auch die große ovale Prunkschüssel vom Jahre 1661 gearbeitet, mit einer Darstellung des vom Blitze des Zeus getroffenen Phaëton im Fond. In wildem Lauf stürmen die Sonnenrosse, deren Kraft die schwache Hand des Phaëton nicht zu bändigen vermag, dahin. Erschreckt erheben sich Gäa aus dem Schoße der Erde und Poseidon aus den Fluten des erregten Meeres. Aus einer Wolke entsendet Zeus den schmetternden Strahl auf den in den Sonnenwagen zurücktaumelnden Sohn des Helios. Das Vorbild glauben wir in einem Stich des Hendrik Goltzius wieder zu erkennen. Den äußeren Rand der Schüssel zieren, umgeben von geschmackvollen Ornamenten, dreizehn ovale Medaillons, von denen die beiden links und rechts von der Mitte das Schwarzhäupterwappen, den Mohrenkopf und die Inschrift: Anno - 1661 tragen. In den übrigen elf Medaillons sieht man in Gravur die Wappen und Namen zweier Ältermänner und neun Ältesten der Gesellschaft der Schwarzhäupter. Langdurchm. 750 mm; Breitdurchm. 625 mm; Gewicht 3402 Gramm.

Ähnliche, wenn auch in den Abmessungen kleinere Schüsseln mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte im Fond besitzt die Gesellschaft aus Riga'schen Werkstätten.

Die Arbeiten Rigascher Goldschmiede im Schatze der Schwarzhäupter stehen hinter den Erzeugnissen von Nürnberg, Augsburg, Lübeck etc. nicht zurück. Das Amt der Goldschmiede gehörte in Riga zu den ältesten Zunftverbänden und seine Entstehung wird unzweifelhaft in das 13. Jahrhundert zu setzen sein, wenn gleich sein ältester Schragen erst vom 25. Januar 1360 datirt und auch die erste urkundliche Erwähnung eines Riga'schen Goldschmiedes, namens Johannes Ribbenisse, erst in den Jahren 1334—1344 stattfindet. Da der Rigasche Goldschmiedeschragen fast wörtlich mit dem allerdings erst in einer Aufzeichnung vom Jahre 1492 bekannten des Lübecker Goldschmiedeamts übereinstimmt, lässt sich annehmen, dass er einem älteren Lübecker nachgebildet



Silberner Tafelaufsatz mit dem heil. Mauritius; im Besitze der Schwarzhäupter Gesellschaft zu Riga.

sei. Er ist also der älteste der bis jetzt bekannten Schragen deutscher Goldschmiedeämter. Ihm folgen der Straßburger vom Jahre 1362, die Schragen von Konstanz und Ulm vom Jahre 1364, der Wiener von 1366. Der Schragen der Goldschmiede zu Reval datirt vom 15. August 1393. Wir müssen es uns versagen hier näher auf den interessanten Inhalt des Riga'schen Schragens einzugehen, verweisen aber auf das Werk: Goldschmiedearbeiten in Livland, Estland und Kurland von Anton Buchholtz. Herausgegeben von der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Lübeck 1892. Verl. v. J. Nöhring. Gr.-Fol. mit 26 Lichtdrucktafeln.



Silberne Prunkschüssel; im Besitze der Schwarzhäupter Gesellschaft zu Riga.

Unter den Arbeiten Riga'scher Goldschmiede im Besitze der Gesellschaft der Schwarzhäupter treten besonders drei Humpen mit Reliefscenen auf den Deckeln bedeutsam hervor. Die Gefäße sind von gleicher Größe; sie haben eine Höhe von 215 mm und ruhen auf drei mit Mohrenköpfen gezierten Kugelfüßen. Der vergoldete Mantel über ihnen ist durch kleine Medaillons mit je einem Bacchusknaben belebt. Den Deckelrand umgiebt ein mit Schriftbändern, darauf die Namen der Stifter angebracht sind, durchflochtenes Ornament und die reliefirten Wappen der Stifter. Die von einer Perlenschnur umfassten Reliefs im Fond des Deckels stellen Scenen aus den siegreichen Schlachten Karls XII von Schweden dar. Auf dem ältesten Humpen vom Jahre 1701 sieht man eine Darstellung des Entsatzes von Narwa im Jahre 1700 (s. Abbildg.). In der Mitte auf galoppirendem Pferde, das in einem auffallend hoch gearbeiteten Relief gehalten ist, sprengt der König, den Säbel in der erhobenen Rechten, an der Spitze einer Reiterschar über das Schlachtfeld; unter und neben ihm Gefallene. Links im Hintergrunde die Festung Narwa und das Lager der Russen. Oberhalb der Scene auf einem fliegenden Bande die Inschrift: *Der Siegreiche entsatz der Stadt Narwa* — darunter: *Anno - 1700.* Links unten die Bezeichnung des Künstlers: *J. G. Eben. fecit.* Auf dem oberen Rande des Deckels in der Nähe des Henkels findet sich das Riga'sche Beschauzeichen und die Meistermarke GD. Es ist das die Marke des Riga'schen Goldschmiedes Georg Dechant oder Dehkant, der am Johannistage 1698 in das Amt aufgenommen wurde. Bei ihm arbeitete Johann Georg Eben, den wir aus seinen Arbeiten als einen Künstler von hoher Begabung kennen lernen, als

Geselle. Diesem übertrug der Meister im Jahre 1702 seine Amtsstelle, trotz des Einspruches eines Goldschmiedesohnes, namens David Meinecke, der sein Näherrecht zu vertreten strebte, aber durch richterlichen Schiedsspruch abgewiesen wurde. Noch in demselben Jahre meldete sich Eben zum Meister und lieferte im folgenden Jahre sein Meisterstück. Er starb im Jahre 1710 an der Pest.[1]) Die beiden Humpen aus den Jahren 1704 und 1705 fertigte Eben bereits als Amtsmeister. Der erstere Brustbild des siegreichen schwedischen Feldherrn Grafen Adam Ludwig Lewenhaupt, umgeben von einer reichen Rankendekoration und einem fliegenden Bande mit der Inschrift: *Es sei mit Sieg und Glück Graf Lewenhaupt umgeben — Bis Gott und König Carl uns heist in Frieden leben.* Außer diesen Arbeiten, die durch ihre zierliche und doch kraftvolle Ausführung ebenso überraschen wie durch die Reinheit und Schönheit ihres Ornaments, sind noch einige andere Werke seiner Hand



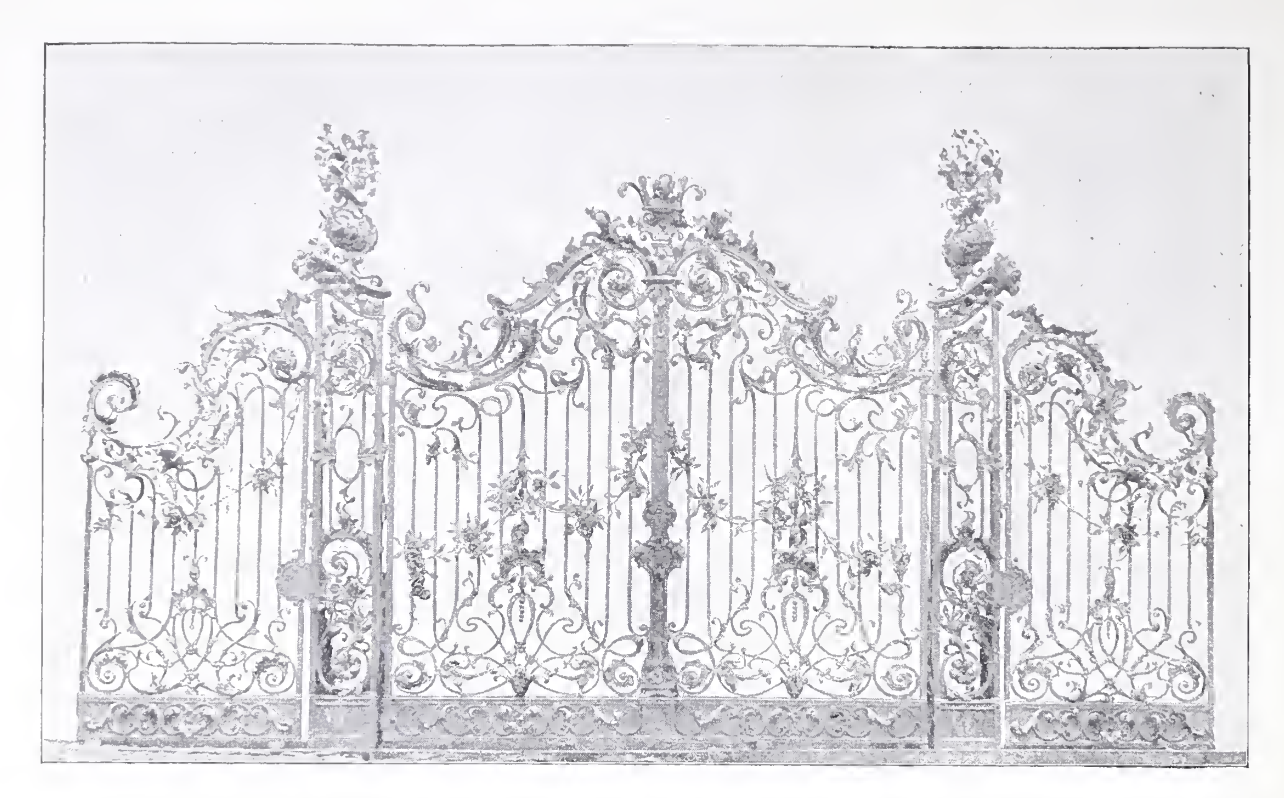
Getriebener Deckel eines Silberhumpens; im Besitze der Schwarzhäupter Gesellschaft zu Riga.

stellt in seinem Deckelrelief die Schlacht bei Riga am 9. Juli 1701 dar, mit der vieltürmigen Stadt im Hintergrunde und dem von zwei Engeln getragenen Brustbild des Königs Karl XII. darüber. Der letzte enthält auf dem Deckel eine Darstellung der Schlacht bei Gemaurthoff am 17. Juli 1705, darüber das schön getriebene erhalten, darunter die goldenen, drei Pfund schweren Schlüssel, die die Stadt Riga dem Feldmarschall Scheremetjew nach der Kapitulation der Stadt am 14. Juli 1710 als Ehrengeschenk überreichte. Sie befinden sich noch jetzt im Besitze der Nachkommen des Feldherrn. Auch als tüchtiger Kupferstecher hat Eben sich bewährt. Über seine Herkunft und seinen Studiengang hat leider bisher nichts ermittelt werden können.

Dr. W. NEUMANN.

1) A. Buchholtz, Goldschmiedearbeiten u. s. w.



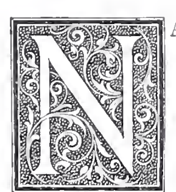


Parkthoranlage für Schloss Karlsburg (Besitzer Graf von Bismarck-Bohlen).
Ausgeführt in der Kunstschmiede-Werkstatt von Ed. Puls, Berlin.

DIE SEELE DES MATERIALES.

VON *R. RÜCKLIN*, PFORZHEIM.

(Schluss.)



ACHDEM ich in Vorstehendem versucht habe, die Vorbedingungen klarzulegen für die äußere Erscheinung der verschiedenen Materialien, erübrigt noch, diese selbst zu charakterisiren. Diese ihre äußere Erscheinung, d. h. die Einwirkung derselben auf unsere Sinne, ist wesentlich bedingt durch ihr Verhalten gegen das Licht, und, in beschränktem Maße, gegen die Wärme. Das Licht kann, je nach der Eigenart des Stoffes, ein durchfallendes oder ein auffallendes sein. Das durchfallende Licht kann unverändert bleiben, es kann gefärbt oder gebrochen werden; das auffallende kann regelmäßig oder zerstreut reflektiren oder in verschieden hohem Maße verschluckt werden. Es können aber auch mehrere dieser Erscheinungen bei einem und demselben Materiale vereinigt sein und die wunderbarsten Licht- und Farbenspiele hervorbringen. — Unverändert durchfallendes Licht, — wenigstens vom praktischen Gesichtspunkte aus, — zeigt nur die gewöhnliche, farblose Fensterscheibe; sie ist die verkörperte Zweckmäßigkeit, aber künstlerische Wirkungen sind mit ihr nicht zu erzielen; unverändert reflektirtes Licht würde uns jede absolut glatte, weiße Fläche zeigen, von der das Gleiche gilt. Die Eigenschaft, das Licht zu brechen, d. h. selbstthätig in seine verschiedenen Farben zu zerlegen, haben nur wenige, und natürlich nur durchsichtige Stoffe in solchem Maße, dass ihre künstlerische Bearbeitung darauf gegründet werden konnte: Das bekannteste Beispiel ist der Diamant, der an und für sich farblos und dessen Formgebung lediglich auf möglichst starke Lichtbrechung berechnet ist, wie sie uns denn auch thatsächlich kaum zu Bewusstsein kommt. Aber wie spielt er mit dem Lichte, wie feurig zucken seine farbigen Blitze auf und verschwinden, um an einer andern Stelle wieder emporzulodern! Dazu kommt noch das scharfe Glänzen des farblos zurückgeworfenen, weißen Lichtes, um ein prächtiges Gefunkel entstehen zu lassen, das aber freilich zu voller Entfaltung der Bewegung, sei es des Steines, sei es des betrachtenden Auges, bedarf; es ist das übrigens bei jedem Stoffe der Erkenntnis seiner Schönheit förderlich und wir pflegen dem auch unwillkürlich bei der

Betrachtung durch Hin- und Hertreten oder Bewegen in der Hand entgegenzukommen. Ein modifizirtes Lichtbrechungsvermögen besitzen die irisirenden Stoffe. Das Irisiren entsteht dadurch, dass das Licht durch verschiedene, äußerst feine Medien oder Häutchen, die übereinander liegen, teils hindurchgelassen, teils gebrochen und reflektirt wird. Dieser Erscheinung verdanken die Perlmutter, die irisirenden Gläser, der Opal, gewisse „lustrirte“ Fayencearbeiten ihr reizvolles Farbenspiel, das so unfassbar und willkürlich und doch zauberisch schön diese Gebilde umspielt. — Gefärbt wird das durchfallende Licht im allgemeinen von allen durchscheinenden Stoffen, also vor allem von Glas und farbigen Edel- und Halbedelsteinen. Die mächtige Wirkung der Glasmalerei beruht ja ausschließlich auf dieser Fähigkeit. Bei rund gearbeiteten Gegenständen aber ist die Wirkung eine doppelte: Betrachten wir einen solchen, etwa ein farbiges Glasgefäß, gegen das Licht, so wird dieses farbig leuchtend hindurchscheinen. Sehen wir von der entgegengesetzten Seite, so erhalten wir einen, wenn auch weniger starken und einheitlichen, so doch weit reicheren Eindruck, der wesentlich durch das auffallende, teils reflektirte, teils verschluckte Licht bedingt ist, der also mit Licht und Schatten wirkt und die körperliche Gestalt deutlicher hervortreten lässt. Noch stärker wird die Form, die Modellirung des Gegenstandes betont bei undurchsichtigem Materiale, wo alles auffallende Licht reflektirt oder verschluckt wird, also Licht und Schatten sich am deutlichsten markiren. Darnach könnte man das ganze Reich dekorativer Kunst in drei große Abteilungen zerlegen, in solche Arbeiten, die nur auf durchfallende Lichtwirkung berechnet sind, also Glasmalerei und Diamant; in solche, die mit dem auffallenden Lichte wirken, nämlich alle aus undurchsichtigen Stoffen, und endlich diejenigen, welche beides vereinigen, als welche die Arbeiten aus Glas und Halbedelsteinen bezeichnet werden müssen. Die undurchsichtigen Körper ihrerseits zerfallen wieder in diejenigen mit glänzender und matter Oberfläche mit ihren verschiedenen Zwischenstufen. Der Unterschied ist folgender. Eine glänzende Oberfläche reflektirt alles einfallende Licht regelmäßig wieder, wenn auch nach der Art ihres Materiales modifizirt. Derartige Gegenstände schattiren sich also eigentlich nicht, sondern bieten nur mehr oder minder deutliche Spiegelbilder ihrer Umgebung: Das weiße Himmelslicht erscheint als (meistens farbloses) Glanzlicht, je nachdem in der deutlichen Gestalt der betreffenden Fenster- oder Lichtöffnung und jeder in der Nähe befindliche, stark gefärbte Gegenstand ist durch deutliche Reflexwirkung vertreten. Und da alle diese Lichterscheinungen nur unter bestimmtem Winkel in unser Auge gelangen können, so verändern sie ihren scheinbaren Platz auch mit jeder Veränderung unserer Stellung zu dem Gegenstande. Daher sehen wir an bewegten, blanken Metallgegenständen, z. B. an getragenen Waffen oder Rüstungsstücken, beständig die Lichter hinauf und hinab oder hin- und herzucken. Jedermann weiß, dass man in glatten Flächen, z. B. bei polirten Möbeln, sein eigenes Bild erblicken kann; die höchste Potenz dieser Eigenschaft weist der Spiegel, das unterlegte Glas, auf, der, auf eigene Farbe und Gestaltung völlig verzichtend, nur die fremde wiederzugeben weiß. Im Gegensatz hierzu wirft die matte, die mit unzähligen kleinen und kleinsten Erhöhungen versehene Oberfläche die auffallenden Lichtstrahlen unregelmäßig und so zerstreut zurück, dass die Spiegelbilder der Umgebung zerstört werden und nur die eigene Form oder Farbe deutlich wirkt. Diese geben treu die Intentionen der bildenden Hand, aber auch nur diese, wieder; jene haben mehr selbständiges, energisches, blitzendes Leben. — Von allen Stoffen ist der, ich möchte sagen abstrakteste, der Gips. Er giebt das Licht so gleichmäßig zerstreut zurück, dass er sich vor allem zur Wiedergabe der reinen Form eignet: Kein Glanz, kein Reflex, keine Spiegelung stört und zerstört die langsamen, weichen Übergänge vom Licht zum Schatten. Es ist daher wohl berechtigt, wenn man ihn so ausgiebig zum „Schattieren lernen“ benutzt; mehr aber darf man nicht von ihm verlangen, und als eigentliches Vorbild oder Studienmaterial ist der Gipsguss bei seiner Seelenlosigkeit und stumpfen Kälte gerade für kunstgewerbliche Zwecke so ungeeignet wie möglich. — Auch die zur plastischen Bearbeitung benützten Steine sind matt, wie der Sandstein und der Marmor. Aber welch ein feines Leben des Lichtes, namentlich an letzterem, welch ein Rieseln, Schimmern und Glitzern auf der Oberfläche und gedämpftes Leuchten aus der Tiefe! Die Schatten halb verzehrt vom Reflex, nirgends etwas Hartes und Grelles — es ist etwas Herrliches um den edeln Marmor. — Eine gleichmäßig matte Oberfläche zeigen außerdem noch das nackte, namentlich das geschnitzte Holz, das geschmiedete und gegossene Eisen, das Leder, sofern es nicht künstlich geglänzt wurde, sowie die gewöhnlichen Gewebe aus Wolle, Baumwolle und Flachs; dieser letztere ist mit seinem herrlichen, matten Schimmer unter den Textilen, was der Marmor unter den Steinen. Die ganze Damastweberei ist auf diese Eigenschaft basirt, indem sie durch den verschiedenen Einschlag der Fäden verschiedenartige Lichtwirkungen hervorruft. — Wenden wir uns nunmehr zu den glänzenden Stoffen, so werden wir sofort ein stärkeres Leben des Lichtes auf der Oberfläche gewahr. Die weichen Übergänge sind in der Minderzahl; meist stehen Glanzlichter, Kernschatten, Reflexe und Spiegelungen in lebendiger Wechselwirkung, jedes sich gewissermaßen so viel wie möglich vordrängend, bestimmt neben einander. Dazu kommt noch, dass bei glatten Gegenständen das höchste Licht nicht da sitzt, wo wir es bei matter Oberfläche zu sehen gewohnt sind; bei einer geschliffenen Marmorsäule z. B. von kreisrundem Querschnitt ist dasselbe ein scharf-

begrenzter Strich, der, normale Stellung des Beschauers angenommen, ziemlich nahe an der Säulenmitte herunterzieht, wodurch die sonst gewohnte Trennung in eine Licht- und Schattenhälfte weniger deutlich sich ausspricht. — Die Einzelheiten der Form werden durch den Glanz unleugbar weniger klar, das Ganze aber um so lebendiger und von stärkerer dekorativer Wirkung. Da nun der Glanz stets durch eine besondere Art der Bearbeitung hervorgebracht wird, seine Art und Stärke also im Willen des Ausführenden liegt, so ist darauf Rücksicht zu nehmen, ob die Deutlichkeit der Form oder die Stärke der Wirkung hervorzuheben beabsichtigt wird. Gedämpft, gemäßigt sollte der Glanz jedenfalls werden bei figürlichen Darstellungen, die Anspruch auf eigentlichen Kunstwert erheben. Das wird am besten erreicht durch freihändige Überarbeitung, Ciselirung u. dergl., welche gewissermaßen eine Atomisirung des Spiegels hervorbringt, ohne doch die Fläche rauh oder matt zu machen. (Nebenbei bemerkt, kann man bei altem Zinngeschirr eine ähnliche Wirkung beobachten, wenn ihre Oberfläche durch häufiges Scheuern und Putzen mit unzähligen feinen Haarrissen und Glanzstellen versehen worden ist.) Allzu puristisch brauchen wir freilich in dieser Beziehung nicht zu sein; Zierstatuetten, figürliche Nippes mögen ruhig im vollen Glanze ihres Materiales erscheinen. Wie stilvoll das wirken kann, das zeigen die Meißener (glasirten) Porzellanfigürchen, die jedenfalls stoffgemäßer sind, als das glanzlose Bisquit, bei dem der Stoff unnatürlich und gezwungen erscheint. Nicht ohne Bedeutung ist hierbei auch der Maßstab und der Gegenstand der Darstellung: Ein Rokokodämchen in Handgröße in glänzendem Porzellan ist reizend; eine lebensgroße Porträtbüste wäre entsetzlich. — Zum Glanz gehört untrennbar die Farbe. Denn eine weiße Glanzfläche

Mittelteil der Parkthoranlage für Schloss Karlsburg (Besitzer Graf von Bismarck-Bohlen).
Ausgeführt in der Kunstschmiede-Werkstatt von Ed. Puls, Berlin.

wirkt, zumal in größeren Partieen, unerträglich grell und hart. Die Farbe eines Materiales wird aber durch eine glänzende Oberfläche ebenfalls wesentlich modifizirt. Das direkt von der Oberfläche zurückgeworfene Licht ist weiß, farblos, während in den Tiefen die Farbe fast schwarz erscheint. Es entsteht so eine Art natürlichen Dreiklanges, indem die dem Stoff anhaftende Farbe von Schwarz und Weiß in die Mitte genommen wird. Deshalb ist ihre Wirkung immer gut und harmonisch bei aller Lebhaftigkeit. Eine Ausnahme von dieser Regel machen die Metalle insofern, als bei ihnen auch das höchste Glanzlicht stets etwas von der Grundfarbe zeigt; ich sage etwas, denn das Helle überwiegt das Farbliche immerhin bedeutend. So hat Gold gelbliches, Kupfer rötliches Licht u. s. f., — Silber natürlich weißes. Die Beeinflussung der Farbe durch den Glanz kann so stark sein, dass es dem ungeübten Auge schwer fällt, über den eigentlichen Farbton ins Klare zu kommen, wie das jeder bemerkt haben wird, der es einmal versuchte, einen glänzenden Metallgegenstand farbig darzustellen. Damit hängt auch die starke Wirkung des Gegensatzes von mattirten und polirten Flächen zusammen: Die erstere zeigt die Farbe stets in größerer Helligkeit und ausgesprochener Energie; so ist polirtes Silber im allgemeinen hellgrau, mattirtes aber weiß. Reflektirtes Licht, wie es in Höhlungen vorkommt, zeigt die Farbe, besonders bei Metall, in tiefster Sättigung, im größten Feuer. Ganz besonders reizvoll, in tausendfacher Spiegelung und Strahlenbrechung, zeigt sich dies im Innern vergoldeter Bukkelbecher. In entsprechender Weise ergiebt es eine genügende Dekoration für glasirte Ofenkacheln, wenn man sie einfach kassetten- oder medaillonartig in sich vertieft, wodurch ein reiches Spiel wechselnder Lichter und warmer Reflexe entsteht. — Dringt das Licht in die Tiefen des Materiales ein, um erst von dort aus zurückgeworfen zu werden, so kann es einen hohen Grad farbiger Sättigung annehmen. Das ist besonders ein Vorzug der Fayence, dass die Farbe wie in den Glasurüberzug eingesunken erscheint und spiegelnd daraus hervorleuchtet. Daher die große Leuchtkraft ihrer Farbtöne. Porzellan steht in dieser Beziehung zurück, es hat mehr oberflächliche Farben.



Seitenflügel der Parkthoranlage für Schloss Karlsburg (s. Abb. S. 122).

Eine besondere Stellung nehmen die Textile in ihrer Beziehung zu Farbe und Glanz ein, indem dieselbe aufs deutlichste und innigste mit ihrer Herstellungsweise zusammenhängt. Charakteristische Gegensätze bilden hier der Sammet und der Atlas; jener, eine absolut glanzlose Oberfläche darstellend mit seinen unendlich vielen, quer durchschnittenen Seidenfäden, von tiefster Sättigung der Farbe; dieser, dessen einzelne Seidenfäden möglichst lange ungebrochen, parallel zu einander gelegt sind, hat eine so mächtige, „heiße" Glanzwirkung, dass er hierin dem Metalle nahe kommt und selbst verwegene Farbenzusammenstellungen erträgt.

Bei Kunstgegenständen aus durchscheinenden Stoffen, also etwa bei Gefäßen von farbigem Glase oder gewissen Halbedelsteinen, ist die dem Lichte zugekehrte Hälfte so mit weißem Lichte durchsetzt, dass ein großer Teil der Farbe hier verzehrt erscheint; um so feuriger und leuchtender erscheint diese dann an der entgegengesetzten Seite, wo das durchfallende Licht ganz mit Farbe gesättigt ist; man könnte hier also eher von einer farblosen und farbigen, als von einer Licht- und Schattenseite sprechen. Von einer eigentlichen Schattirung ist so wenig die Rede, dass voll-plastische Darstellungen in durchsichtigem Materiale zu dem Thörichtsten gehören, das man machen kann. Bei vertieft geschnittenen Darstellungen kehrt sich, namentlich wenn man sie von der Rückseite betrachtet, die Wirkung derart um, dass sie wie äußerst zarte, duftige Hochreliefs erscheinen.

Es möchte paradox erscheinen, wenn ich bei dieser künstlerischen Charakterisirung der Stoffe auch ihrer Beziehungen zur Wärme gedenke. Aber thatsächlich ist der Umstand, ob ein Material ein schlechter oder ein guter Wärmeleiter ist, für seine Verwendung im Kunstgewerbe von nicht ganz unwesentlicher Bedeutung. Das zeigen unsere gewebten Stoffe sehr deutlich. Flachs ist der beste Wärmeleiter unter ihnen; ihm entspricht am besten seine gebleichte, kühle Naturfarbe oder überhaupt kalte Töne, wie Blau und Violett. Am schlechtesten leitet Wolle die Wärme; sie ist daher am wärmsten und erträgt reiche, volle, satte Farbengebung. Wir können freilich daraus keine bestimmte Regel für die Färbung der Materialien herleiten; ob diese sich warm oder kalt anfühlen, spricht ja mit, aber andere Einflüsse sind meist entscheidender. Immerhin lässt sich soviel sagen, dass dieser Gesichtspunkt beachtet werden sollte, wo verschiedene Stoffe zu einander in Wechselwirkung treten. Es soll also der Wollteppich wärmer gehalten sein, als die Papiertapete, und diese wärmer als der Stuckplafond. Eine Innendekoration, die mit großen Spiegelflächen, mit vielfachem metallischem Zierat arbeitet, wird einen viel kälteren Eindruck machen, als eine solche, die auf Holz und Gewebe gestimmt ist. — Durch die künstliche Farbengebung oder Musterung eines Stoffes wird dessen Charakter nach Wärme und Kälte natürlich sehr modifizirt. Es kann dabei auf verschiedene Weise vorgegangen werden. Wir färben in der Masse bei legirtem Metall, bei gefärbtem Glase und gemusterten (nicht bedruckten!) Geweben; wir lassen den Grundstoff durch färbende und glanzgebende Überzüge durchscheinen beim Poliren, Wachsen und Beizen des Holzes, bei durchsichtigen Lacken, Emailfarben und Glasuren; wir überdecken die Oberfläche mit stoffentsprechenden, edlen Farbkörpern bei metallischen Überzügen (Vergolden und Versilbern), bei Angussfarben und undurchsichtiger Email- und Glasurdecke. Eine eigene Stellung nehmen die durch chemische Prozesse bewirkten farbigen Veränderungen der Oberfläche ein, die, wie das Patiniren, förmlich aus dem Innern hervorgewachsen erscheinen und demgemäß der feinsten Harmonie, der reizendsten Effekte fähig sind. Überblicken wir diese ganze Reihe, so ergiebt sich als Grundsatz, dass eine naturgemäße Färbung niemals die Struktur des Materiales verdecken darf. Deshalb ertragen nur die Stoffe ohne sichtbare Struktur deckende Überzüge, also die Metalle, keramische Produkte u. s. w., während Holz, Leder, Gewebe, Elfenbein, Stein wohl getönt und gefärbt, aber nicht angestrichen oder überzogen werden sollten. Zur Erzielung einer feinen, natürlichen Farbenstimmung ist es immer gut, einige, je nach Bedarf größere und kleinere Partieen in der Naturfarbe zu belassen. Gute, orientalische Teppiche pflegen immer kleine Teile des Musters in ungefärbter Wolle zu enthalten, Porzellan und Fayence decken nur ganz selten den Grund völlig mit Farbe. Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte aus die viel umstrittene Frage nach der Berechtigung farbiger Plastik, so ergiebt sich, dass dieselbe lediglich nach dem verwendeten Materiale sich zu richten hat.

Je edler ein Stoff ist, desto dankbarer ist seine Polychromirung, desto einfacher darf dieselbe sein. Je weniger der farbig zu behandelnde Grund eigene Schönheiten aufzuweisen hat, desto sorgsamer ist Harmonie und Farbenstimmung abzuwägen. Manche geringen Stoffe, wie die Papiertapete, der bedruckte Kattun und das Linoleum gehen gewissermaßen ganz auf in farbiger Musterung und sind ohne dieselbe künstlerisch wertlos. In andern Fällen, z. B. bei emaillirten Kupferarbeiten, deckt die farbige Zuthat den Grund völlig; dann ist dieser künstlerisch negirt, an seine Stelle tritt das Farbenmaterial, das nun, ohne weitere Rücksicht auf seinen Rezipienten, nach eigenen Gesetzen zu behandeln ist. Hier ist wohl auch der Platz, die Frage der farbigen Imitationen zu besprechen. Ich verstehe darunter eine Behandlung geringerer Materiale, die darauf ausgeht, ihnen das Aussehen edlerer zu geben. So lange dies dadurch geschieht, dass der Grundstoff mit einer dünnen Kruste von besserer Qualität überzogen wird, kann, wie ich glaube, von künstlerischem Standpunkt aus nichts dagegen eingewendet werden. Denn ich vermag nicht einzusehen, warum wir Silber und Bronze nicht vergolden, oder Eisen nicht verzinnen sollen; was

es sträfliches sein soll, das unedle Tannenholz zu furniren oder die ordinäre Thonware mit feinem Anguss zu versehen. Dass die künstlich veredelte Ware sich als solche geben muss, ist ja selbstverständlich. Etwas anderes ist es, wenn der Schein des Besseren etwa durch Bemalung erreicht werden soll. Da wird freilich viel gesündigt. Aber Unterschiede müssen auch hier gemacht werden. Wenn das geringe Holzwerk unserer Wohnungen — Thüren und Lambris — des schützenden Überzuges der Ölfarbe nicht entbehren kann, so ist mir eine geschickt ausgeführte Holznachahmung doch immer noch sehr viel lieber, als ein glatter Anstrich. Wer aber keinen geschnitzten Aufsatz über der Thür bezahlen kann, der soll eben darauf verzichten, aber nicht einem Steinpappeornament oder etwas Ähnlichem durch Bemalung das Ansehen von Holzschnitzerei geben. Ebenso mag ein glatter Stuckbewurf, der als Marmor bemalt ist, hingehen; eine Holz- oder Marmortapete ist lächerlich, weil hier zwischen dem wirklichen und dem vorzutäuschenden Stoff auch nicht die geringste Verwandtschaft besteht.

Betrachtet man das angeregte Thema vom dekorativen Gesichtspunkte aus, so ergeben sich mannigfaltige, weitere Beziehungen. Jede Dekorationseinheit ist aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzt, die durch das Band der Farbenharmonie zusammenzuhalten Aufgabe des Künstlers ist. Er kann diese Aufgabe aber in verschiedener Weise lösen. Hat er sich gewisse Farbenaccorde als Thema gestellt, das er mit den ihm zu Gebote stehenden Materialien nur zu variiren beabsichtigt, so wird deren natürlichen Farbencharakter vielfach Gewalt angethan werden müssen. Soll also ein Innenraum in Rot oder Blau, oder in Weiß und Gold dekorirt werden, so ergiebt sich jeweils nur eine beschränkte Anzahl von Stoffen, die ihre farbigen Vorzüge frei entfalten dürfen; was nicht hinein passt, aber nicht entbehrt werden kann, muss angestrichen werden. Dieses Dekorationsprinzip hat besonders in den Zeiten des Rokoko herrliche Leistungen der Harmonie und der künstlerischen Konsequenz zu verzeichnen; aber es trägt den Keim des Ungesunden, des Überkünstlichen in sich: Es ist eine Sackgasse, in die es führt und in der wir schließlich in völliger Farblosigkeit stecken bleiben. Da hilft dann nichts als die Umkehr zu den natürlichen Farben der Stoffe und dem hieraus resultirenden natürlichen Prinzipe farbiger Harmonie, das, aus der ständigen Berührung mit der Natur stets frische Anregung und Kräfte schöpfend, das einzige ist, welches einen gesunden Fortschritt gewährleistet.





Berlin. — Im *Verein für deutsches Kunstgewerbe* sprach am Mittwoch, den 10. März Herr Geh. Reg.-Rat. Prof. Dr. F. Reuleaux über: Sinnbilder im Formenschatz der bildenden Künste. Der Redner erörterte, unter Beiseitelassung des ostasiatischen Vorstellungskreises, die in der sinnbildlichen Sprache der bildenden Künste wiederkehrenden Symbole der uralten europäisch-asiatischen Völker. Aus diesen Symbolen griff er eine Reihe heraus, deren Bedeutung er klar legte, indem er besonders die ungemein wichtige Rolle hervorhob, welche die Sternbilder und Tierkreisbilder in der sinnbildlichen Sprache spielen. Zum orientalischen Vorstellungskreis übergehend, besprach der Redner die aus dem Kultus der Chaldäer, Perser und anderer orientalischer Völker später auf die Römer übergegangene Gottgestalt des Mithra, die ursprünglich bei den orientalischen Völkern das der Sonne voraufgehende Licht war. In den weiteren Ausführungen wurde auf die von Layard in Niniveh aufgefundenen assyrischen Kolossalfiguren hingewiesen, die aus Teilen des Menschen, des Löwen, des Stieres und des Adlers zusammengesetzt sind. Ebenso wurden die Bilder des Tierkreises, Mensch (Wassermann), Löwe, Adler und Stier in ihrer speciellen Bedeutung eingehend behandelt. Zum Schlusse stellte es Redner als Aufgabe der modernen bildenden Künste hin, für zeitgemäße Begriffe neue Sinnbilder zu schaffen. Als neue sehr glückliche Lösung könne man die Symbolisirung der Eisenbahn in dem geflügelten Rade betrachten. Eine weitere sehr dankenswerte Aufgabe dürfte die Auffindung eines Symboles für die Elektricität sein. Im weiteren Verlauf der Sitzung besprach Herr Hofgraveur Otto einige Cameen, welche von der Firma Schultz in Birkenfeld hergestellt waren, und erörterte im Anschlusse hieran die Frage, in welcher Weise wir uns für die Beschickung der Pariser Ausstellung vorzubereiten hätten. *Fl.*

Berlin. — Für seine Mitglieder, deren Mitarbeiter und alle in Berlin und seinen Vororten wohnenden Künstler,

Kunsthandwerker und sonstigen Fachleute schreibt der *Verein für deutsches Kunstgewerbe* in Berlin auf Veranlassung der Berliner Steinmetz-Innung einen Wettbewerb aus: um Entwürfe zu einem Meisterbrief für die Steinmetz-Innung in Berlin. Der Entwurf soll in Federzeichnung ausgeführt und durch Photolithographie zu reproduziren sein; für den Druck sind außer der Konturplatte noch zwei Farbenplatten zulässig. Der Entwurf soll 35—45 cm messen und kann quer oder hoch sein. Der Text der Schrift, sowie die weiteren Bedingungen können von der Geschäftsstelle des Vereins Berlin W., Wilhelmstr. 44 bezogen werden. *Fl.*

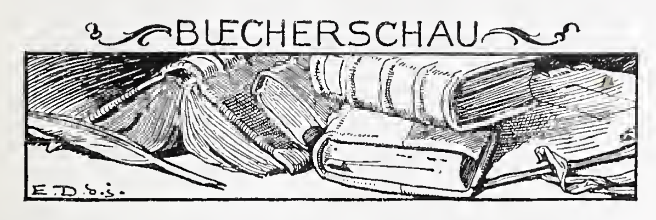
Berlin. — Aus Anlass der Hundertjahrfeier Kaiser Wilhelms I. hielt im *Verein für deutsches Kunstgewerbe* Herr Direktor Dr. P. Jessen am Mittwoch, den 24. März einen Vortrag über: Deutscher Stil im Kunstgewerbe. Der Vortrag dürfte voraussichtlich demnächst in seinem vollen Umfange zum Abdruck gelangen. *Fl.*

Breslau. *Kunstgewerbe-Verein.* In der Sitzung vom 24. Februar gab der erste Vorsitzende H. Rumsch einen eingehenden Bericht über den Delegirtentag der deutschen Kunstgewerbe-Vereine bezüglich der Pariser Weltausstellung. Im Saal waren auf Rahmen einer Anzahl ornamentaler Abbildungen aus der „Jugend“ ausgestellt. In der Sitzung vom 10. März hielt Geh. Justizrat Professor Dr. Felix Dahn einen Vortrag über „Theoderich der Große, König der Ostgoten“. Mit bekannter glanzvoller rednerischer Meisterschaft behandelte der Vortragende Entstehung, Blüte und Vergehen des Ostgotenreiches und die Lebensgeschichte Theoderichs. Der Redner besprach die Vermischung von Geschichte und Sage, welche in den alten Heldenliedern vorhanden sei, wies auf das Nibelungenlied hin, das Dietrich von Bern verherrliche und thatsächlich geschichtliche Grundlagen habe. Im Verlauf seines Vortrages besprach Redner eingehend die vielen Baudenkmäler aus der kunstsinnigen Regierungszeit Theoderichs, das heutige Ravenna mit dem damaligen vergleichend. Dabei erinnerte er daran, dass die Bezeichnung *gotischer Stil* falsch sei. Das, was man so bezeichne, sei bei den Franken unter den Merovingern entstanden, müsste demnach „altfränkisch“ heißen. Die Goten selbst hätten keine Stilperiode geschaffen. Die unter Theoderich und nach seinem Tode entstandenen Kunstwerke tragen romanischen Charakter. Großer Beifall wurde dem Vortragenden von den Zuhörern des überfüllten Saales zu Teil. — Der schlesische Provinziallandtag hat dem Verein wiederum einen Zuschuss von 1000 Mark gewährt, dabei aber ausgesprochen, dass dies die letzte Zuwendung sei, weil die Provinz der Ansicht ist, dass der Zuschuss von 15000 Mark, welchen sie binnen kurzem dem neu zu errichtenden städtischen Kunstgewerbemuseum pro Jahr gewähren wird, als Unterstützung der kunstgewerblichen Bestrebungen vollauf genügt. — Der Deputation für die Verwaltung des künftigen Kunstgewerbemuseums werden unter anderen angehören Professor Direktor H. Kühn und Maler H. Rumsch. *G. Sch.*

-u- **Stuttgart.** Nach dem *Jahresbericht des Württembergischen Kunstgewerbe-Vereins* für das Jahr 1896 hat sich die Mitgliederzahl wiederum verringert, so dass der Verein Ende 1896 469 Mitglieder zählt. Die Vereinsleitung war bemüht, in der Vereins-Ausstellungshalle stets gediegene und stilvolle kunstgewerbliche Arbeiten zur Ausstellung zu bringen, jedoch war die Beschickung infolge der Vorbereitungen für die Kunstgewerbe-Ausstellung nur sehr schwach. Im Mai fand eine Sonderausstellung statt von auf Original-Singer-Nähmaschinen hergestellten Kunststickereien, der eine Ausstellung von Tapeten folgte. Im Dezember 1895 fand eine Weihnachts-Ausstellung von leicht verkäuflichen Arbeiten statt. Für die Zukunft sind dem Verein in dem neuen Landesgewerbe-Museum für seine fortdauernde Ausstellung geeignete Räume überlassen werden. Noch in das Berichtsjahr fielen die Vorbereitungen für die mit einer elektrotechnischen Ausstellung verbundene kunstgewerbliche Ausstellung des Jahres 1896. Die Ausstellung wurde zwar nicht, wie ursprünglich geplant, vom Vereine unternommen, sondern als gemeinsames Unternehmen mit der elektrotechnischen ausgeführt. Die Eröffnung der Ausstellung fand gleichzeitig mit der Einweihung des Neubaues für das kgl. Landesgewerbe-Museum statt. War letztere schon an sich als ein Fest für das Kunstgewerbe zu betrachten, nachdem das alte Musterlager im letzten Jahrzehnt immer mehr von einer technologischen Sammlung zu einem auch sämtliche Gebiete des Kunsthandwerkes umfassenden Museum sich erweitert hat, so ist jener 6. Juni für den Verein noch um so denkwürdiger, als der Verein an ihm ein neues Heim erhalten hat und als die Reihe der Ausstellungen, welche das Landesmuseum im Laufe der Jahre aufnehmen wird, gerade mit einer kunstgewerblichen eröffnet worden ist. Nachdem auch das finanzielle Resultat des Gesamt-Ausstellungs-Unternehmens sich günstig gestaltet hat und dies ganz wesentlich daher rührt, dass die Erstellungskosten der kunstgewerblichen Abteilung in dem mietefrei überlassenen Landesgewerbe-Museum ganz geringe gewesen sind, giebt sich der Verein der bestimmten Erwartung hin, dass seine schon im letzten Jahresberichte für diese Eventualität ausgesprochenen Hoffnungen bezüglich einer dem gebrachten Opfer entsprechenden Anteilnahme des Kunstgewerbes an den Überschüssen des Unternehmens in Erfüllung gehen werden.

-u- **Brünn.** Dem XXII. *Jahresbericht des Mährischen Gewerbe-Museums* für das Jahr 1896 entnehmen wir, dass die Sammlungen, deren Neuaufstellung sich vollkommen bewährt, auch in diesem Jahre mit Rücksicht auf die äußerst geringen, zur Verfügung stehenden Mittel nur unbedeutend vermehrt werden konnten. Dies geschah insbesondere in der Abteilung der mährischen Keramik, in der Textil- und Glas-Sammlung, sowie in der Sammlung der Bucheinbände. Im allgemeinen musste man sich darauf beschränken, nur dem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, offenbare Lücken systematisch auszufüllen. Vermehrt hat sich von Jahr zu Jahr die Zahl der Freunde, wodurch den Sammlungen aus allen Berufskreisen Spenden gesichert wurden. Die Thätigkeit des kunstgewerblichen Ateliers, die sich immer mehr einbürgert und heute schon eine ganz unentbehrliche genannt werden darf, hat auch in dem Berichtsjahre fast allen Zweigen kunstgewerblichen Schaffens durch kostenfreie Verabfolgung von Entwürfen, Skizzen und Details in nachhaltiger Weise genützt. Diese mit Unterstützung der Brünner Handels- und Gewerbekammer erhaltene Institution hat sich nicht bloß in Brünn, sondern auch in den Provinzstädten Mährens einer ausgedehnten Benützung seitens des Gewerbestandes zu erfreuen. Die im Vorjahre mit Erfolg durchgeführten Wander-Ausstellungen in Verbindung mit Vorträgen wurden auch im Berichtsjahre in zahlreichen Orten veranstaltet. Der Kleingewerbesaal, dessen Räumlichkeiten mit Maschinen und Werkzeugen vollständig belegt waren, hatte sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen, namentlich da infolge der elektrischen Beleuchtung auch abends der Besuch ermöglicht war. Das Auskunftsbureau hat 253 Aufträge und Anfragen erledigt. Besonders seitens der Provinz wurde das Bureau lebhaft in Anspruch genommen. Von Wichtigkeit für dasselbe ist zumal der erfolgte innigere Kontrakt zwischen dem Beirate des Landes-Ausschusses und dem Museum in der Richtung, dass in Zukunft den Sitzungen des Beirates immer ein

Vertreter des Museums zugezogen wird, und die beim Landes-Ausschuss einlaufenden Gesuche um Subventionen dem Museum behufs Erteilung von Gutachten und Vermittelung beim Ankaufe von Maschinen zugewiesen werden.



La Plante et ses Applications ornementales. Publié sous la direction de *E. Grasset*. Librairie centrale des Beaux-Arts. E. Lévy & Cie., Paris.

Je mehr man zur Erkenntnis gelangt, dass die alleinige Anwendung früherer Stilformen so wenig zum Heil führt als ihre Weiterbildung möglich ist, umsomehr wird man zur ewigen Lehrmeisterin Natur zurückzukehren sich gezwungen fühlen, um aus ihr neue Kraft und neue Anregung zu schöpfen. Alle langatmigen Abhandlungen über dieses Thema wie alle Versuche in den Ornamentzeichenunterricht das Zeichnen nach der lebenden Pflanze in der oder jener Form wieder einzuführen, helfen jedoch nichts, so lange nicht der schaffende Künstler selbst der toten Nachahmung den Krieg erklärt. Dass man nicht mehr vereinzelt, dass man allerwärts bestrebt ist, durch neues, belebendes Studium der Natur sich frei zu machen zu selbständigerem Schaffen, beweist auch die vorliegende Publikation, welche, wie der Leiter derselben selbst im Vorwort ausspricht, lediglich anregend wirken soll und von dem gesunden Standpunkt ausgeht, dass jede Anwendung der Naturform sich dem jeweiligen Material der Ausführung anpassen muss. Jede Lieferung enthält neben den in einfachster Auffassung wiedergegebenen farbigen Vorbildern von Pflanzen resp. Blumen verschiedene Beispiele der Verwertung dieser Vorbilder für die verschiedenartigsten Techniken und Aufgaben. Selbstverständlich muss es Sache der persönlichen Auffassung sein, die Pflanzenstudie für die gegebene Aufgabe zu verwerten, und es kann deshalb der Wert solcher Publikationen, wie der vorliegenden, in Frage gestellt werden. Der eine oder andere wird auch im einzelnen Falle mit der jeweiligen Anwendung der vorliegenden, nebenbei bemerkt sehr klar und einfach wiedergegebenen Pflanzenstudien nicht immer einverstanden sein. Das jedenfalls hat dieses Werk vor vielen ähnlichen voraus, dass stets das Bemühen zu erkennen ist, in Form und Farbe bei der Anwendung der einzelnen Pflanzenstudie dem Verwendungsmaterial sich anzupassen. Trotz der verschiedenen künstlerischen Kräfte, die bei dem Werke mitgearbeitet haben, scheint man doch in Form- und Farbengebung von einer bestimmten Auffassung sich ebensowenig haben frei halten können, wie in den bedeutenderen ähnlichen Werken, die dem Grasset'schen vorangingen. Zum Lobe des Werkes muss jedoch unter allen Umständen angeführt werden, dass in den bis jetzt vorliegenden Lieferungen auf gediegene, zweckentsprechende Wiedergabe gleichmäßig Wert gelegt ist. Als weitere Anregung und neuer Mahnruf, durch eingehendes Studium der Natur in unsere ornamentale Komposition frisches Leben zu bringen, mag auch diese neue Publikation auf diesem Gebiete willkommen geheißen werden, und man kann Eugène Grasset beipflichten, wenn er am Schlusse seines Vorwortes sagt: „Nous allons reprendre des forces nouvelles au contact de la nature; nous y puiserons, avec notre indépendance enfin reconquise, au sang nouveau, riche et généreux. Ce ne sont plus ici de vaines paroles, toujours faciles à trouver, que nous apportons, mais, ce qui est moins aisé, des actes.

Studienblätter mittelalterlicher und späterer Baukunst, Kunstgewerbe, Malerei etc. für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Photographische Originalaufnahmen von Hofphotograph German Wolf, Konstanz, unter dem Protektorate Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. 1. Serie, Folioformat, Lief. 1, Bl. 1—20. Preis à Lief. 40 Mk. Verlag von Hofphotograph Wolf, Konstanz, Vertretung Paul Schimmelwitz, Leipzig.

Die erste Lieferung enthält Aufnahmen aus Konstanz und der Umgebung des Bodensees und lässt erkennen, welche Schätze an hervorragenden Baudenkmälern jene Gegenden enthalten. Leider sind die photographischen Aufnahmen meist viel zu schwarz geraten und lassen vielfach bei Innenarchitekturen die Details gar nicht mehr erkennen. Dies ist ebenso zu bedauern wie der Umstand, dass man zur Photographie, statt zum billigeren Lichtdruck für die Reproduktion gegriffen hat. Auch vermisst man die Bezeichnung der reproduzirten Denkmäler auf den einzelnen Tafeln selbst. Das der Lieferung beigegebene Inhaltsverzeichnis kann dafür nicht Ersatz bieten. Man ist die trefflichen photographischen Aufnahmen bei ähnlichen Werken und die entsprechend klare Wiedergabe zu sehr gewöhnt, als dass man den „Studienblättern“ zunächst etwas anderes als den Wunsch mit auf den Weg geben könnte, dass sie in ihrer Fortsetzung in besserer Gestalt erscheinen möchten.

Jacob von Falke, *Lebenserinnerungen.* In einem nahezu 400 Seiten umfassenden, mit seinem eigenen Bilde geschmückten, vornehm ausgestatteten Bande hat Jacob von Falke, bisheriger Direktor des K. K. Museums für Kunst und Industrie zu Wien, seine „Lebenserinnerungen“ niedergelegt. In der Sprache eines vielseitig gebildeten Mannes, gefällig plaudernd, schildert uns der bekannte Kunstschriftsteller den Verlauf seines an Merkwürdigkeiten nicht eben reichen, aber immerhin wechselvollen, thätigen Lebens von seinem Ausgange in einem norddeutschen Städtchen bis zu seiner dauernden Niederlassung in Wien. Alle diese, bald das amtliche, bald das private Leben betreffende Mitteilungen durchklingt ein Ton entschiedenen Selbstbewusstseins, das sich indessen nie aufdringlich oder geschmacklos hervorthut. Ein solches Selbstbewusstsein soll einem Manne wie Falke, der, ohne ausübender Künstler zu sein, bedeutende Erfolge eines bemerkenswerten Lehr-, Organisations- und Schriftstellertalents aufzuweisen hat, gewiss nicht verargt werden. Wir finden es auch begreiflich, wenn der, jetzt im 71. Lebensjahre stehende, Teilnehmer der Wiener Stilbewegung die von den Eitelberger, Teirich, Storck, Lauffberger etc. entrirte sogenannte „Wiener italienische Renaissance“ sehr hoch — nach unserem dafürhalten viel zu hoch — zu schätzen geneigt ist. Wie gesagt, wir begreifen das von einem Manne, der selber in dieser Bewegung mit gestanden und mit gewirkt hat. Wir schätzen auch durchaus die Aufrichtigkeit, den Fleiß, den unermüdlichen Eifer und die mannigfaltigen Kenntnisse des Organisators und Lehrers Falke, sowie die unleugbaren Verdienste des Kunstschriftstellers um die Aufklärung des Kunsthandwerkers und des Publikums in Verzierungsangelegenheiten, Angelegenheiten, die beim Beginn von Falke's Thätigkeit — im Anfang der siebziger Jahre — sich im guten Deutschland wie in Österreich gar sehr im Argen befanden. Wir schätzen dies alles — wenn wir auch glauben, dass Falke den Einfluss und Nutzen der Theorie



Bücherzeichen,
entworfen von J. DIEZ, München.

d. i. des Schreibens über Kunst viel, viel zu hoch stellt gegenüber der Praxis d. i. der ausübenden Kunst selber. Wir wollen auch anerkenuen, dass selbst diese Lebenserinnerungen, weuigsteus einige ihrer Kapitel, eiuen lesenswerten Beitrag zur Geschichte der Bewegung auf kunstgewerblichem Gebiete im letzten Vierteljahrhundert liefern. Aber unbeschadet dessen müssen wir unsere Verwunderung darüber aussprechen, dass eine Persönlichkeit, die bis vor kurzem als Leiter eines der größten staatlichen kunstgewerblichen Institute funktionirte, über mancherlei wichtige und entscheidende Dinge der jetzigen und der früheren stilistischen Bewegung in Deutschland eine ganz auffalleude Unkenntnis, irrige Anschauung und Interesselosigkeit an den Tag legt. Und wir sind der Überzeugung, dass der letzte Grund dieses befremdlichen Mangels in dem Umstande zu suchen ist, dass wir's hier mit einem Manne der Theorie, nicht der Praxis, nicht — trotz aller Keuntnisse, aller Bildung — mit einem Könner, sondern mit einem Kenner (soweit ein solcher ohne Können gedacht werden kann) zu thun haben. In der That, nur ein Theoretiker kann noch heute — also nachdem 15 bis 20 Jahre darüber verflossen, die wohl ein unbefangeneres Urteil inzwischen ermöglichen sollten — einen Mann wie August Kreling als das wünschenswerte Vorbild eines Kunstgewerbeschulleiters hinstellen — eineu Mann, der geradezu als ein Muster bezeichnet werden muss, wie ein solcher Anstaltsvorsteher nicht sein soll. Kreling hatte als Direktor der Kunstschule zu Nürnberg eine höchst verschwommene Idee von dem, was die Kunst für das Gewerbe thun solle. Er züchtete Schüler, nicht genügend künstlerisch ausgebildet um Künstler — nicht praktisch und verständig genug angeleitet um Kunstgewerbezeichner abzugeben, Leute, die aufs Unglückseligste für ihre eigene Zukunft, künstlerischen Hochmut mit totaler Unfähigkeit fürs Handwerk zu verbinden wussteu. Ich erinnere mich noch sehr deutlich, mit welch sarkastischem Lächeln der Nachfolger Kreling's, der geniale Maler-Architekt Adolph Gnauth mir eine Anzahl der unter Kreling's Leitung geschaffenen Opuscula seiner Schüler zeigte: viereckige oder auch runde Holzbretter, sehr reich und effektvoll bemalt. Die viereckigen hatten unten ein gemaltes Schlüsselloch und charakterisirten sich damit als „Schlüsselschränke"; die runden figurirten als „Tische". Die eigentliche Funktion eines Tisches, eines Schränkchens, die Konstruktion, Verhältnisse, Profile u. s. w. kamen gar nicht in Betracht. Dies nannte man Kunstgewerbe. Gnauth zeigte mir diese seltsamen Elaborate und holte im Anschluss daran die Ergebnisse einer Konkurrenz herbei, die er unmittelbar nach Übernahme der Direktorstelle unter diesen Kreling'schen Schülern ausgeschrieben. Die zu schaffenden Objekte waren: ein ganz einfacher, gefälliger Tisch, ein ganz einfacher, gefälliger Stuhl — beide ohne jedwedes plastische oder gemalte Ornament. Die eingegangenen Entwürfe waren sämtlich derart, wie sie — nach Gnauth's Ausdruck — „ein jeder Quartaner eines Gymnasiums ohne vorhergegangenen Zeichenunterricht vermutlich nicht so schlecht hätte anfertigen können". Gnauth, einer der wenigen, nicht bloß Berufenen, sondern Auserwählten auch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks, ein Könner und Schaffer ersten Ranges, wird wohl in diesem Falle als der kompetentere Richter gelten müssen. Noch viel befremdlicher will das Urteil erscheinen, das Falke über die bedeutendste Erscheinung dieses Jahrhunderts auf dekorativem Gebiete, über die japanische Verzierungsweise fällt. Er lobt zwar dieses und jenes an den japanischen Küustlern — wie könnte auch ein Kunstschriftsteller, ohne sich lächerlich zu machen, dies gauz unterlassen! — aber mit der größten Einschränkung und der wunderlichsten Motivirung ihrer angeblichen Kapitalmängel. „Sie (die Japaner) sind," sagt er wörtlich, „bizarr in der Ornamentik in der Verzierung eines Gegenstandes, welche sie immer excentrisch komponiren d. h. unregelmäßig, das Hauptornament irgend beliebig fern der Mitte oder etwa allein in einer Ecke." Hört man da nicht den aschgrauen Theoretiker, der gerade das neue künstlerische Moment dieser Schöpfungen eines feinstfühligen Kunstvölkchens verdammt, weil es nicht der alten, abgeleierten Tabulatur entspricht? Bizarr? Ja wohl, bizarr erscheinen sie, so lange nämlich, bis man sich die Mühe nimmt, in das Verständnis dieser Formen einzudringen. Den Japanern sind diese Formen so wenig bizarr wie uns die unsern, sondern höchst verständlich, vertraut und ihrem Wesen angepasst. „Selbst ihre Blumen und Blütenzweige" — sagt Falke — „. . . . sind oft nicht aus dem Gesichtspunkt der Schönheit geschaffen, sondern um irgend einer Bedeutung, einer Absicht willen, welche mit der Kunst gar nichts zu schaffen hat." Im Gegenteil, Herr Direktor! Unsere Verzierungen, unsere Blütenzweige und Blumen auf Tischen, Vasen, Stoffen u. s. w. haben gar oft, gar sehr oft, rein nichts mit der Kunst, der schönheitsfreudigen zu thun, sie kranken gar häufig an dem albernsten Symbolismus, der z. B. die formloseste Rose der idealformschönsten Distel vorzieht. Aber Herr von Falke fährt fort: „Kurzum die japanische Kunst, nach ihren charakteristischen Eigenschaften betrachtet, ist gerade das Gegenbild dessen, was wir bisher in der europäischen Kunst grundsätzlich geübt haben. Wir müssten unsere von den Griechen zuerst hergeleitete, auf eine edle Schönheit gerichtete Weise in ihr Gegenteil verkehren, sollten wir sie nach japanischen Mustern umgestalten. Das Bemühen, sie uns einzuimpfen, ist daher hoffnungslos und aller und zahlreicher einzelner Beispiele ungeachtet auch bereits als gescheitert zu betrachten. Die Japaner selbst haben auch dafür gesorgt, durch die Überfülle ordinärer und billiger Ware uns ihre Kunst zum Überdruss zu machen und den guten Eindruck so mancher ausgezeichneter Leistungen zu verderben." Wunderliche, höchst wunderliche Behauptungen. Nach Herrn von Falke's Meinung sollten wir demnach auf dem Standpunkte verharren, den uns die alten Griechen übermittelt haben. Dass eine Weiter-

entwicklung der hellenischen Verzierungsweise sehr vermutlich, ja mit höchster Wahrscheinlichkeit zu ganz ähnlichen Ergebnissen geführt haben würde, wie sie uns z. B. in den edlen Bronze-Arbeiten der Japaner vorliegen, so dass manche dieser Arbeiten geradezu frappant an einzelne Gefäße des sogen. Hildesheimer Silberfunds erinnern — das zieht Herr von Falke gar nicht in Betracht! Und wie sonderbar ist die Behauptung, dass „die Überfülle ordinärer und billiger Ware" (dieser Ware, die, wie jeder weiß, unsere derartigen Produkte völlig in den Schatten stellt durch ihre Sauberkeit, Exaktheit und Gefälligkeit! — wessen Haushaltung hätte heutzutage nicht eine Menge japanischer Gegenstände in Gebrauch) — „uns ihre Kunst zum Überdruss mache"? Flößt sie uns nicht selbst durch diese billige Ware und die verständnisvolle Herstellung derselben vielmehr den höchsten Respekt ein? „Das Bemühen, sie uns einzuimpfen, ist daher hoffnungslos" ... Verlangt denn ein Verständiger, dass sie uns „eingeimpft" werde? Besteht nicht das sehr vernünftige Verlangen der deutschen Verehrer dieser Kunst lediglich darin, dass wir von den Japanern lernen möchten — wie wir, mit der Zustimmung des Herrn von Falke, von den Griechen und Künstlern der italienischen Renaissance gelernt haben? Und ist es denn möglich, dass ein Kunstgelehrter unserer Tage den Satz niederschreiben kann: „Also auch dieser Kunststil ist als unser Stil, als Stil der Zukunft abgethan, so oft wir auch noch modernen europäischen Versuchen in demselben begeguen. Der Geschmack von heute wendet sich wieder mit erneuter Vorliebe den französischen Stilarten des 18. Jahrhunderts zu etc. etc." Das schreibt ein bisheriger Museumsdirektor im Jahre 1896, wo ein vollständig ausgebildeter neuer Stil im Kunstgewerbe, direkt auf der japanischen Verzierungsweise basirend, von England aus den Kontinent zu erobern im Begriff steht! Ein Stil, so neu, so eigenartig, dass auch der Japaner ihn nicht als Nachahmung des seinigen empfinden wird, obwohl er unleugbar zum Hauptteil aus diesem hervorgegangen ist. Man muss blind oder gänzlich voreingenommen sein, wenn man in dieser von bedeutenden englischen Künstlern [1]) angebahnten neuen Stilrichtung nicht das Aufkommen eines ganz neuen Verzierungssystems anerkennen will, eines Systems, das, nach vielen vorangegangenen fruchtlosen Bemühungen endlich das Weiterbildenswerte, das Keimfähige aus der japanischen Kunst herausgeschöpft und aufs Glücklichste entwickelt hat, eines Systems, das allen anderen Kulturvölkern, sie mögen sich sperren, wie sie wollen (um angebliche oder wirkliche Nationalstileigentümlichkeiten zu wahren), zu einer Ummodelung ihrer Verzierungsweise zwingen wird — früher oder später — und das bereits in Deutschland Vielversprechendes gezeitigt hat. Was einen Falke verhindert, diese bedeutendste Stilbewegung unseres Jahrhunderts wahrzunehmen, ist im Grunde dieselbe Scheuklappe vor allen nicht akademischen Neuerungen, die auch unsere offiziellen Kunstgewerbeleiter, die Herren von der Regierung, veranlasst, uns den ewigen „Meurer" als das Non plus ultra des Fortschritts auf dem Gebiete der Verzierung anzupreisen! Eine pedantische Schulfibel einem heraufgewachsenen Geschlecht, das bereits mündig eine neue Kunstsprache redet! Glauben die Herren wirklich, dass ein solches noch das a—b—ab des Herrn Meurer benötige? Möglich ist solch kindlicher Glaube immerhin. Denn es lässt sich nicht absehen, was solche Theoretiker sich alles zusammen konstruiren. Herr von Falke giebt uns in seinen Lebenserinnerungen auch auf kunstphilosophischem Gebiete davon ein Beispiel. Auf Seite 98 erörtert er die Frage, ob die Schönheit der umgebenden Natur den Dichter zur Hervorbringung schöner Werke veranlasse. Er verneint das und fährt, wörtlich, fort: „Wenn das der Fall wäre, so müsste die Schweiz — denn von solcher großartigen Gebirgswelt gilt ja besonders die Meinung — von Dichtern gefüllt sein ... Bekanntlich (so!) ist aber dasjenige, was die Schweiz an Dichtern gestellt hat, höchst zahm und bescheiden. Keiner, der auch nur annähernd als Dichterkraft der großartigen Schweizer Alpenwelt sich verwandt zeigt, keiner der sich über das Idyll wie Gesner oder über die Beschreibung wie Albrecht von Haller erhebt." Man denke: das und nichts anderes weiß ein hochangesehener Kunstschriftsteller von Selbstbewusstsein („dass ... mein Name, wie ich wohl sagen darf, gleichsam als eine Fahne gedient hat") von der Dichterwelt der Schweiz zu sagen! Kein Gedanke an *Gottfried Keller* (den Shakespeare der Novelle, wie ihn Heyse nennt), an *Conrad Ferdinand Meyer*, an den gewaltigen, urwüchsigen *Jeremias Gotthelf* (Bitzius), *Zschokke's* und *Töpffer's* ganz zu geschweigen. Auch die Erinnerung an die großen Meister der schweizer bildenden Kunst: Calame und Böcklin stört unsern Philosophen nicht in der Konstruktion eines geliebten Theorems. So sind diese „Lebenserinnerungen" auch noch in einer andern als der vom Verfasser bedachten und beabsichtigten Weise lehrreich: sie zeigen erschreckend-deutlich die Kluft, die auch auf dem Gebiete der Verzierungskunst zwischen Theorie und Praxis gähnt. *GEORG BÖTTICHER.*

1) Walter Crane läuft nur so mit, ist keineswegs der eigenartigste dieser Künstler, wie in Deutschland irrigerweise vielfach angenommen wird. Gerade in ihm sind noch viele Elemente der alten Schule lebendig, und die Vermittelnden zwischen alter und neuer Kunst schöpfen ja immer den Rahm des Erfolges.

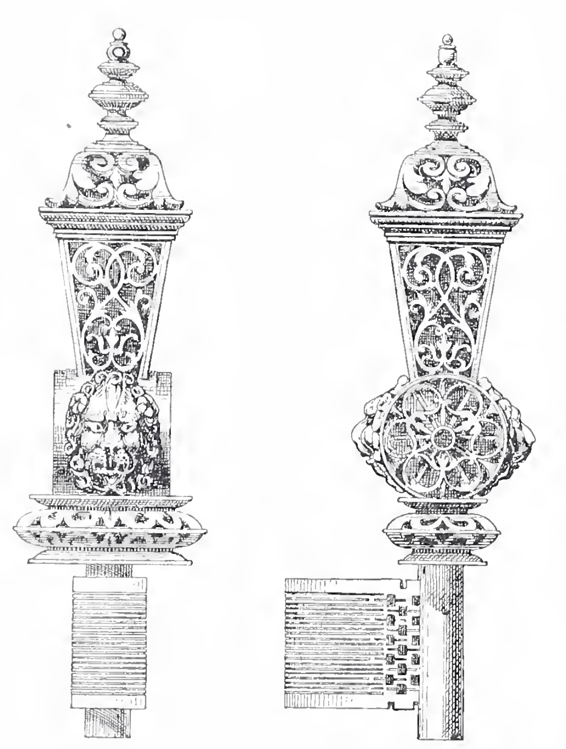
111 krummlinige geometrische Ornamente *aus allen Stilarten*, mit Anleitungen zu deren Ausführung. Von *Karl Scheinecker*, Fachlehrer in Wien. Wien 1895, Pichler's Wwe. & Sohn. Preis 10 M.

Diese im Breitformat 26:19 cm sauber ausgeführten ca. 90 Tafeln, „sowohl für den Unterricht als auch zur selbständigen Übung im geometrischen Zeichnen bestimmt", hat der Verfasser seiner Sammlung von „121 geradlinigen Ornamenten aus allen Stilarten" folgen lassen. Dadurch, dass die Konstruktion jedesmal an einem Teile des Ornaments bloßgelegt ist, wird der gut vorbereitete Schüler wohl im stande sein, auch ohne Anleitung des Lehrers sich zurecht zu finden. Wie bei allen Werken des geschätzten Verlags ist auch hier die Ausführung musterhaft, die Ausstattung vorzüglich. Als eine mit großem Fleiß hergestellte Sammlung orientalischer, antiker, mittelalterlicher und neuerer Ornamente ist das Werk eine reiche Fundgrube von reingeometrischen Zierformen für denjenigen, der es liebt, sich dieser eigenartigen, vielfach verknöcherten Formensprachen zu bedienen. Neben recht vielem Guten wie den gotischen Maßwerken (7 oder 8 Blätter) u. v. a. finden sich nicht wenige unruhige, ja geschmacklose Formen (u. a. 29. und 50.), deren Wiedergabe den Geschmack des jugendlichen Nachwuchses unmöglich günstig beeinflussen kann; andere wie die dicken schwarzen Mäanderbänder (54. und 82.) dürften allzusehr die Langeweile des Nachzeichnenden herausfordern. Hiernach können wir der Benutzung dieser an sich interessanten Tafeln beim Unterricht nur mit Auswahl das Wort reden.

Die Technik der Kunststrickerei, herausgegeben von *Aurelie Obermayer-Wallner*. Wien 1896.

Die Verfasserin giebt in dem umfangreichen Werke eingehende Beschreibungen zur Herstellung von etwa fünfzig

verschiedenen Eiusätzen und Spitzen, sowie von ebenso vielen verschiedenen Garnituren für Bett- und Leibwäsche. An diese reihen sich eine Anzahl von Beschreibungen zur Anfertigung von Spitzen und Ecken zur Umrandung von Taschentüchern etc., von Mustern für Fächer, für Kreuze und Stäbe, für Messgewänder, Hüte und andere Dinge, welche durch die in den letzten Jahrzehnten sehr vernachlässigte Strickerei gemacht werden können. In dem Werk wird natürlich vorausgesetzt, dass diejenigen, die sich an das Stricken der Muster begeben, mit der Strickarbeit völlig vertraut sein müssen, denn eine Anleitung zum Stricken überhaupt fehlt. Der Hauptwert ist auf das Stricken von Spitzen gelegt, wobei die Nachbildung von Klöppelspitzen berücksichtigt worden ist. Die Aufgabe, Leben in eine absterbende Technik zu bringen, ist von der Verfasserin, die ihr Gebiet völlig beherrscht, mit anerkennenswertem Eifer versucht worden. Ich fürchte nur, dass alle Mühe eine vergebliche sein wird. — Die Maschinen erzeugen heute solche hübsche, reich gemusterte und auch dauerhafte Spitzen (ganz abgesehen von dem billigen Preis), dass die Strickspitzen, denen eine gewisse, in der Technik der Strickerei begründete Einförmigkeit nicht abzusprechen ist, weit zurück bleiben. Dies kann man sich selbst bei aller Nachsicht, die man, den löblichen Zweck des Werkes im Auge, den Strickspitzen angedeihen lässt, nicht verhehlen. Ich fürchte auch, dass die Kunst-Strickerei als Erwerbszweig nicht den Erfolg haben wird, den die geschätzte Verfasserin erhofft (siehe Vorwort). Die Kunststrickerei wird sich ja vielleicht popularisiren, aber schwerlich zu einem lohnenden Erwerbszweig gestalten lassen. Dass aber eine Schule für Kunststrickerei errichtet worden ist, dass man auch dieses Gebiet in Betracht zieht und Frauen und Mädchen Gelegenheit giebt, sich zu unterrichten, das bleibt auf alle Fälle dankens- und anerkennenswert. Es sollten nur noch viel mehr und an viel mehr Orten Fachschulen, gleichviel welchen Fachs, für das weibliche Geschlecht errichtet werden, denn gerade diese sind in erster Linie berufen, Frauen und Mädchen so auszubilden, damit sie erwerbsfähig werden. *T. F.*



Schlüssel aus dem Kunstgewerbemuseum in Leipzig, Vorder- und Seitenansicht. Aufgenommen von Max Bischof.

Zu dem in Heft V, S. 76—80 abgebildeten und besprochenen Flügel von Bechstein, sowie der weiteren nach Professor Koch's Entwürfen angefertigten Musikzimmereinrichtung bemerken wir noch nachträglich, dass Lackirung und Vergoldung in der Lackirerei und Vergolderei für Kunstmöbel von Herrn *H. Kulick* in Berlin ausgeführt wurde.

Eine neue Serie von Zeichenblöcken für Schulen, Maler, Zeichner und Techniker giebt Oberlehrer *Georg Friese* heraus. Dieselben erscheinen in den verschiedensten Qualitäten und Formaten und sind durch die Helwing'sche Buchhandlung in Hannover zu beziehen. Die wohlfeilsten Blocks für Volksschulen etc. im Format 27×20 cm aus Holzkarton kosten (je 10 Blatt) 30 Pf. Es folgen dann größere Formate in weiß und grau bis zum Preise von 1,25 M. Alsdann wird holzfreies Maschinenpapier glatt und rauh, weiß und farbig von 29×35 an bis 54×44 cm groß empfohlen. Die Preise des Blocks (10 Blatt) schwanken von 50 Pf. bis 1,60 M. Endlich empfiehlt der Herausgeber noch verschiedene mit der Hand geschöpfte Papiere, glatt, rauh, blaugrau, rotgrau, gelbgrau, olivenfarbig und elfenbeinweiß. Die Preise steigen von 75 Pf. bis zu 2,60 M. für die größten Formate (44×54 cm.)

ZEITSCHRIFTEN.

Journal f. Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 9—13.

Amerikanische Schnellpressen in Deutschland. Von O. Schlotke. — Die Lage der Schweizer Typographie. — Die Kalender-Litteratur des Jahres 1897. III. — Die Hachfeld'schen Zeitungsgründungen und andere Konkurrenzblüten. Von O. Schlotke. — Fortschritte der Zeit. — Das projektirte neue Buchgewerbemuseum in Leipzig. — Nochmals Farbenphotographie. — Das 50jährige Jubiläum der Offizin J. C. Koenig & Ebhardt. I. II. — Über das Anlegen an der Schnellpresse. — Der Titelblatt-Wettbewerb der Firma J. G. Schelter & Giesecke in Leipzig. — Ein litterarisches Flugblatt.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 3.

Legate an das Museum. — Zur Technik des Tassilokelches. Von H. Nacht. — Die moderne Buchillustration in England. Von J. Folnesics. (Schluss.)

Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins in München. 1897. Heft 3.

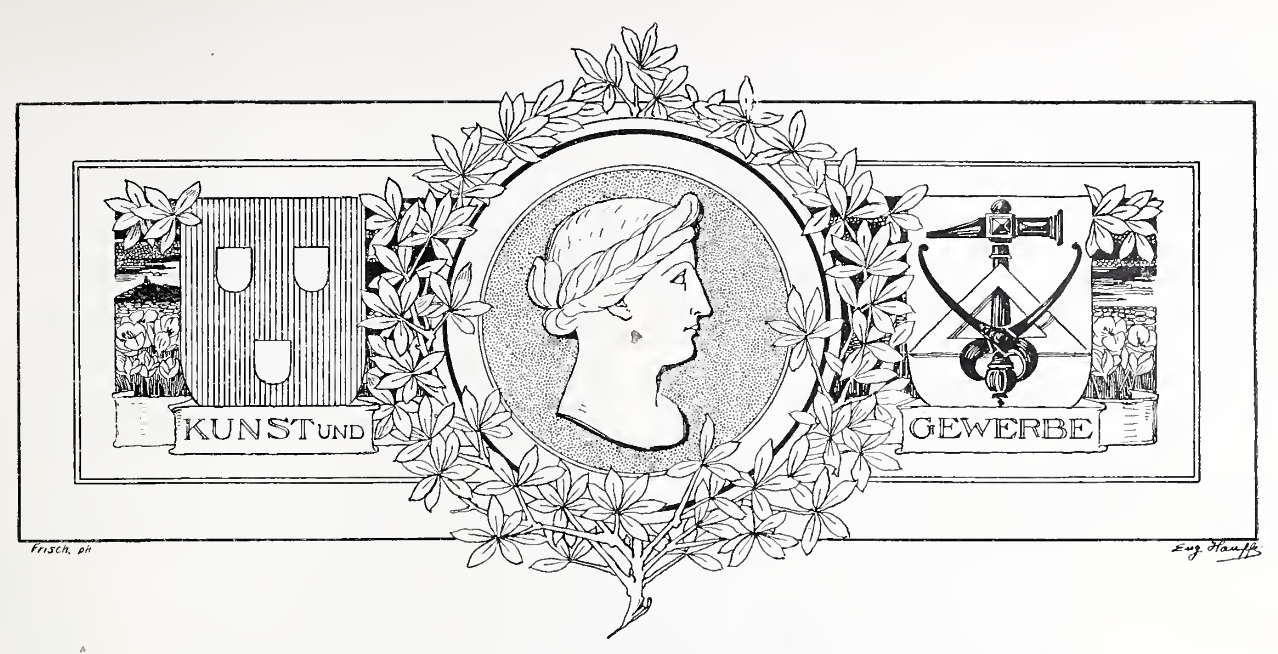
Moderne Medaillenkunst. II. Von G. Habich. — Das Münchener Kunstgewerbe im Jahre 1896. — Neue holländische Fayencen. — Ein Pariser Kunstarbeiter über den Stilmangel unserer Zeit. — Ein Beitrag zur Handwerkerfrage.



Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Entwurf von A. GLASER in München.



Kopfleiste, gezeichnet von EUGEN HAUFFE, Karlsruhe.

DIE MAJOLIKASAMMLUNG ZSCHILLES.



IE italienischen Majoliken sind, wie unter anderem die Ergebnisse der Versteigerung Spitzer hinreichend erwiesen haben, in die Reihe der höchst bewerteten kunstgewerblichen Altertümer eingetreten. In der That darf man sie als die edelste und künstlerisch vollendetste Leistung der europäischen Kunsttöpferei betrachten. Sie veranschaulichen deutlich jenes enge Zusammenwirken der hohen Kunst mit dem Handwerk, das eine wesentliche Vorbedingung für die gesunde Blüte des Kunstgewerbes ist, und sie legen ein sprechendes Zeugnis ab für das Streben nach hohen künstlerischen Zielen auch im Kleinen und bei technischer Beschränkung, das die Renaissance auszeichnete. Durch eine glückliche Vereinigung von zeichnerischem Können und virtuoser Beherrschung der technischem Mittel begünstigt, haben die italienischen Fayencemaler das höchste erreicht, was innerhalb der Grenzen der von ihnen ausgebildeten Scharffeuermalerei überhaupt erreicht werden konnte.

Leider gehören die Majoliken bisher noch nicht zu den starken Seiten der deutschen Museen. Von öffentlichen Sammlungen ist allein das Berliner Kunstgewerbe-Museum im stande, einen vollständigen Überblick über die vielgestaltige Entwicklung dieses Kunstzweiges zu geben. Die altberühmte Sammlung des herzoglichen Museums in Braunschweig ist dem Berliner Bestand zwar an Stückzahl überlegen, aber sie kann, obwohl sie einige hervorragende Beispiele der ersten Blütezeit besitzt, doch nur die urbinatische Richtung der Istoriatimajoliken veranschaulichen.

Um so höhere Beachtung darf die Majolikasammlung des Herrn Richard Zschille beanspruchen, die gegenwärtig im Grassi-Museum zu Leipzig ausgestellt ist. Sie ist die einzige Sammlung in Deutschland, die an Vollständigkeit an die Berliner heranreicht. Bei einem Bestand von rund 200 italienischen Arbeiten, an welche sich kleinere Gruppen orientalischer, spanischer und französischer Fayencen anschließen, ist sie mit Glück und Verständnis so ausgewählt, dass alle wichtigen Fabrikationsorte und die führenden Werkstätten ziemlich lückenlos vertreten sind. Da es ihr auch an Hauptwerken ersten Ranges nicht fehlt, bietet sie die seltene Möglichkeit, ein Bild zu gewinnen nicht nur von dem ganzen Entwicklungsgang der italienischen Majolika, sondern auch von der Spitze der Leistungsfähigkeit, die sie in ihrer besten Zeit erreicht hat.

Der Einführung der echten d. h. zinnglasirten Majolika in die italienische Töpferei war die Herstellung jener mit einem weißen Erdanguss unter durchsichtiger Bleiglasur versehenen Irdenware vorangegangen, die man mit dem von Giambattista Passeri im vorigen Jahrhundert aufgebrachten Namen Mezzamajolika zu bezeichnen pflegt. Die Gattung erhielt sich, obwohl sie an farbiger Wirkung mit der echten Fayence nicht wetteifern konnte, als volkstümliches und billiges Geschirr bis zur Gegenwart in Gebrauch. Für eine malerische Verzierung bot sie allerdings wenig Gelegenheit, da die leicht flüssige Bleiglasur die auf den Anguss aufgebrachten Farben löste und verschwemmte. Trotzdem hat die Renaissance auch die Halbmajolika zu veredeln gewusst. Im 15. Jahrhun-

dert erhob sich das Sgraffittoverfahren, das durch in den Anguss eingekratzte Linien und ausgehobene Flächen ornamentale und figürliche Zeichnungen herstellte, zu beachtenswerten künstlerischen Leistungen. Für reichere Aufgaben wurde damals auch mit Vorliebe die Plastik herangezogen. Unter den Mezzamajoliken der Sammlung Zschilles ist die frühe Art der Sgraffitotechnik, die nur mit eingekratzten Linien, nicht mit Flächen arbeitete, durch zwei auf der Insel Cypern gefundene Näpfe des 14. Jahrhunderts vertreten, die plastische Richtung durch zwei Schreibzeuge mit vollrund modellirten Reiterfiguren, bei welchen die Fußplatten und die Satteldecken mit gotischen Ornamenten bedeckt sind. Ein Hauptstück der Gruppe, eine große Schüssel mit schönen, wellig geschwungenen Blattranken, scheint bereits jenen Werken nahezustehen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus der Werkstatt der Familie Cuzio in Pavia hervorgegangen sind.



Teller mit heiliger Familie. Hauptwerk von Faenza; um 1505.

Die Verwendung der Zinnglasur ist in Italien schon im 14. Jahrhundert nachzuweisen. Aber der technische Fortschritt hat nicht sofort die künstlerische Entfaltung herbeigeführt. Auch hier war es erst der Aufschwung der Renaissance, der die Töpferei zu höheren Zielen mit fortriss. Obwohl schon in der ersten Hälfte des Quattrocento die Majolikatöpferei sich zu einem ausfuhrfähigen Betrieb entwickelte — den Beweis dafür erbringen die bemalten Fußbodenfliesen und Gefäße auf niederländischen und deutschen Gemälden, wie dem Genter Altar der Brüder van Eyck (1432) und dem Kölner Dombild des Stephan Lochner (vor 1450) —, ist sie doch bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts auf einer in technischer und künstlerischer Hinsicht ziemlich niedrigen Stufe stehen geblieben. Die schwere, dicke Masse der Gefäße, die Armut der Palette, der graue, kalte Ton des Kobaltblaus, die magere und glanzlose Glasur sind die stehenden äußerlichen Kennzeichen, die sich mit derben und handwerksmäßigen Ornamenten mittelalterlichen Charakters und mit bescheidenen figürlichen Darstellungen verbinden. Die Schüssel mit dem tartschentragenden Krieger in einem den Umrissen der Figur folgenden Ornamentfeld ist ein typisches Beispiel der nicht allzu seltenen Gattung archaischer Majoliken aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die man mit Wahrscheinlichkeit den Werkstätten von Faenza zuschreiben kann. Weit über den Durchschnitt dieser Epoche aber erhebt sich die Schüssel mit der figurenreichen Darstellung der Kreuztragung Christi, (Abb. S. 135), die zu den hervorragendsten Werken der Frühzeit zu rechnen ist. Während bei diesen Stücken der natürliche weiße Grund der Glasur noch maßgebend für die Gesamterscheinung mitspricht, weist die Wandplatte

mit der Halbfigur eines heiligen Bischofs bereits deutlich auf jenes Streben nach erhöhter Farbenwirkung, welches in der folgenden Periode nach 1500 darin gipfelt, dass der weiße Grund durch die Malerei völlig dem Auge entzogen wird. Die faentinische Herkunft dieser Wandplatte und einiger verwandter Apothekengefäße ist mit Sicherheit festgestellt durch das den Grund deckende Muster aus pfaufederartigen Schuppen, die auf in Faenza



Wandplatte mit der Kreuztragung nach MARC ANTONIO RAIMONDI.
Hauptwerk von Faenza 1521.

gefundenen Scherben häufig vorkommen. Bruchstücke dieser Art sind bei Argnani (Ceramiche e maioliche faentine, Tafel XI) abgebildet.

Ziemlich genau um die Wende des 15. Jahrhunderts tritt ein Umschwung ein, der die Industrie in wenigen Jahren auf die Höhe ihres Könnens hinaufführt. Alle technischen Schwierigkeiten erscheinen überwunden, die Gefäße sind leicht und elegant gedreht, die den Scherben allseitig und gleichmäßig deckende Glasur ist rein und glänzend, der ganze Reichtum der Scharffeuerpalette ist erreicht und wird von einzelnen Meistern durch die Kunst des Lasirens um zarte Töne bereichert, die leider nach wenigen Jahrzehnten wieder verloren gehen. Mit der Vollendung der Technik hebt sich das künstlerische Niveau der figürlichen Darstellungen und der Ornamentik, wesentlich gefördert dadurch, dass die Fayencemaler die Errungenschaften der hohen Kunst für sich zu verwerten lernten, indem sie Kupferstiche und Holzschnitte als Vorlagen benützten.

Die besten Arbeiten dieser von 1500 bis 1530 ungefähr reichenden Blütezeit der Frührenaissance der Majolika verteilen sich auf vier Orte, Faenza, Caffagiolo, Siena und Castel Durante. Faenza, seit alters her die Vaterstadt der ganzen Industrie, behält die künstlerische Führung und hat namentlich die reiche und geschmackvolle Groteskenornamentik ausgebildet. Aber

die Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Orten waren so vielseitig, der Stil der Zeit ist in den meisten Erzeugnissen so deutlich ausgeprägt, dass die lokalen Unterschiede dadurch verwischt werden und eine genaue Feststellung des engeren Herkunftsortes häufig unmöglich gemacht wird.

Alle Vorzüge der Blütezeit finden sich vereinigt in dem Teller mit der heiligen Familie, der nicht nur das kostbarste Stück der Sammlung Zschilles, sondern auch eine der allerbesten Majoliken ist, die uns überhaupt erhalten sind. (Abb. S. 134.)

Die Malerei der Figuren und der Randornamente ist hier zu einer Sorgfalt und Feinheit gesteigert, wie sie sonst nur der bequemen Überglasurmalerei auf Porzellan erreichbar scheint. Dabei aber hat sie die volle Tiefe und Leuchtkraft der Farben, die allein der Scharffeuermalerei beschieden ist. Derselben Zeit wie dieses Meisterwerk der Fayencemalerei, den Jahren um 1510, entstammen der Teller mit Grotesken und musizirenden Kindern in dem kleinen Mittelfeld, ein schönes Beispiel der rein ornamentalen Verzierungsart und eine allseitig ornamental bemalte Schale auf Fuß, mit einer Tiergruppe in der Mitte, ein kennzeichnendes Werk der Sieneser Bottega des Maestro Benedetto. Um 1520 tritt in Faenza die überaus fruchtbare Werkstatt der Casa Pirota in den Vordergrund. Von einem ihrer besten Künstler ist die Bildplatte von 1521 mit der Kreuztragung Christi nach dem Stich des Agostino Veneziano, der ein Gemälde Raphaels im Prado zu Madrid wiedergiebt. Unter der Gruppe ihrer späteren Arbeiten, die vorwiegend durch die „azurro sopra azurro" genannte Malerei auf blauer Glasur ausgezeichnet sind, ist das große Becken mit dem Wappen der Florentiner Familie Salviati hervorzuheben. Auch die Abteilung der gebuckelten Majolikaschalen (Scannellati), durch sieben Exemplare vertreten, enthält noch mehrere Erzeugnisse der Casa Pirota; die übrigen verteilen sich auf Faenza und Castel Durante.



Schüssel mit dunkelblauer Glasur und Vergoldung. Oberitalien, um 1550.

An die Werke der Blütezeit schliessen sich etwa dreißig Majoliken mit vorwiegend ornamentaler Malerei aus Castel Durante, Faenza und von diesen Orten abhängigen Fabriken, die das Fortleben des in den ersten Jahrzenten des Cinquecento ausgebildeten Stils bis gegen das Ende des Jahrhunderts nachweisen.

In die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt auch die Hauptthätigkeit von drei bedeutenden Fabrikationsorten, die neben den vorgenannten Städten eine selbständige Stellung behaupten, Venedig, Deruta und Gubbio.

In Venedig wurde die Fabrikation der echten Majolika vor 1520 durch Töpfer aus Faenza, Castel Durante und Pesaro eingeführt. Dass sie trotz dieser Abstammung bald eine lokale Eigenart errang, das verdankte sie den starken Einwirkungen des Orients, die in der Handelsstadt an der Adria, dem Eingangsthor für die Güter der Levante, sich naturgemäß geltend machten. Das Vorbild der venetianer Töpfer wurden die blaugemalten Porzellane Chinas und Fayencen von Persien und Damaskus. Demgemäß werden die venetianer Majoliken gekennzeichnet durch das Vorherrschen der Blaumalerei auf weißem oder blaugrau getöntem Grunde. Anfänglich, um 1520, sind sogar die Rankenmuster, bezeichnend „alla porcellana" genannt, völlig orientalisch in der Stilisirung, wie die Schüssel mit dem Allianzwappen der Lamparten von Greiffenstein und der Meuting aus Augsburg zeigt. Eine seltene Abweichung von der gewöhnlichen Art dieser Geschirre zeigt der Teller mit den Allianzwappen der Augsburger Familien Rehlinger und Pimmel vom Jahre 1528, bei welchem der Grund um die Blaumalerei in hellem Grün gedeckt ist. Später, um 1540 etwa, treten an Stelle der orientalisirenden Ranken solche im Stil der Renaissance ein, aber die Blaumalerei auf weißem Grunde wurde beibehalten. Die besten Arbeiten dieser Art sind aus der Werkstätte eines Maestro Lodovico hervorgegangen, welcher die große Schüssel dieser Gattung mit dem Kardinalswappen des Felice Peretti, späteren Papstes Sixtus V., und eine tiefe Schale mit flachem Deckel nahe stehen. Als ein beliebtes Motiv der venetianer Industrie nennt Cipriano Piccolpasso neben den hier ebenfalls vertretenen Mustern „a foglie" und „a frutti" die Landschaftsmalerei. Ein besonders schönes und in Zeichnung und Farbe echt venetianisches Exemplar dieser Art ist der Teller von 1548, dessen burgenreiche Flusslandschaft in Blau auf grauer Smaltinoglasur gemalt und mit Hellgelb, Grün und Weiß zart getönt ist. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts verfallen auch die venetianer Werkstätten mehr und mehr in die Nachahmung der Istoriatimalerei von Urbino, ohne ihre Vorbilder, wie mehrere Stücke der Spätzeit zeigen, völlig zu erreichen. Damals haben die Venetianer auch die Verzierung mit Loggiengrotesken auf weißem Grund von Urbino übernommen und mit Geschick verwertet. Von den Zschille'schen Majoliken dieser Gattung sind den venetianer Bottegen zuzuschreiben die zwei ungewöhnlich großen Albarellen mit dem Wappen des Cesare Candia und der Teller mit den Allianzwappen der Augsburger Familien Christell und Siedelmann.



Schüssel mit blauer Glasur in der Art venetianischer Emaillen. Oberitalien, um 1550.

Der selbständigste aller Majolikaplätze Italiens war

Deruta in Umbrien. Kaum berührt von den Wandlungen des Stils in den übrigen Orten hat der dortige Betrieb bis gegen 1560 sein Hauptprodukt, die altertümlich schweren Schüsseln mit strenger, wenig modellirter Zeichnung in Blau und breit aufgesetzter Goldlüstrirung in Mengen hergestellt. Die Sammlung Zschilles besitzt siebzehn Arbeiten der umbrischen Werkstatt, unter welchen auch die seltenere Abart der mehrfarbig ohne Metallglanz bemalten Schüsseln nicht fehlt. Figürliche und ornamentale, auch die Reliefverzierung ist vertreten, und die verschiedenen Varianten des Lüsters vom gelben Messingglanz bis zur Perlmutterfarbe sind in dieser Serie ersichtlich.



Schale mit Heiligen, blau gemalt und lüstrirt.
Hauptwerk des Maestro GIORGIO ANDREOLI GUBBIO 1520.

An Deruta schliesst sich das ungleich berühmtere Gubbio im Herzogtum Urbino. Auch dieser Ort verdankt seinen Ruhm der Verwendung des Lüsters. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Deruta in dieser sonst geheim gehaltenen Kunst der Lehrmeister von Gubbio gewesen ist. Der Umstand, dass die anfängliche Produktion von Gubbio aus der Zeit von 1500—1520 etwa durchaus auf der Nachahmung der Muster von Deruta beruht, lässt diese Annahme berechtigt erscheinen. Die Werkstatt des Hauptmeisters von Gubbio, Giorgio Andreoli, errang aber bald einen erheblichen Vorsprung vor Deruta in der Kunst des Lüstrirens. Sie erzielte nicht nur einen gelben Lüster von viel schönerem, goldigem Glanz, sondern sie schuf sich auch ein specielles Betriebsgeheimnis in dem karminroten Lüster, der schon im 16. Jahrhundert um so mehr geschätzt war, als der Majolikapalette eine ausgesprochen rote Farbe sonst fehlte. Die allgemeine Vorliebe dafür wusste Giorgio Andreoli in der Weise auszunützen, dass er nicht nur seine eigenen Erzeugnisse, sondern auch Majoliken von Urbino, Castel Durante und Faenza nachträglich mit der Lüstrirung versah. Zuerst in der Zeit des Einflusses von Deruta von blassem Ton, erreicht der rote Lüster seine Vollendung um 1520. In tadelloser Schönheit ist er gelungen auf der Schale des Maestro Giorgio von 1520 mit dem Brustbild eines Apostels in Umrahmung von Grotesken, zweifellos einem der besten Werke des Meisters. (Abb. S. 138.) Überhaupt bilden die sechzehn Gubbiomajoliken einen Glanzpunkt der Sammlung Zschilles. Die Hälfte davon gehört noch der Derutesken Richtung an; darunter ist hervorzuheben die Schale mit dem orgelspielenden Mönch. Nächst Deruta hat Castel Durante mit seinen schwungvollen Groteskenmustern die Produktion von Gubbio beeinflusst; Beweis dafür ist neben der obengenannten Apostelschale ein großer Teller

mit über die ganze Fläche verteiltem Ornament aus Masken, Vasen, Fruchtkörben, Füllhörnern und Ranken. Die figürliche Malerei pflegte Giorgio Andreoli besonders in den Jahren nach 1524; dieser Zeit gehört der Teller mit Venus und Amor in Landschaft an, der neben dem Monogramm des Meisters noch dessen Hausmarke und das Datum 1525 aufweist. Von selbständiger Erfindung sind die Teller, dessen Ränder mit in blauem Grund ausgeparten Arabesken verziert sind; die Sammlung hat davon zwei Exemplare, deren eines vom Jahre 1537 die Signatur des Monogrammisten N., eines Werkstattgenossen des Giorgio, trägt.

treten; Nicola durch einen Teller und eine Schale auf hohem Fuß, Xanto durch zwei Teller und eine Schüssel aus den Jahren 1533 und 1535, Orazio Fontana durch eine Schüssel mit David und Goliath aus der Zeit nach 1545. Aus den übrigen Stücken dieser Gruppe lässt sich die Gestaltung der urbinatischen Richtung in Venedig, Padua, Rimini und Faenza verfolgen. Besonderes Interesse bietet eine Schale mit Maria Magdalena, die die Füße Christi mit ihren Haaren trocknet, eine ganz hervorragende Arbeit des Baldassare Manara, der zuerst in Faenza den Spuren des Nicola da Urbino folgte. Es verbindet sich hier die neue Malweise mit der altfaentinischen Sicherheit der Zeichnung und



Coppa amatoria mit Frauenkopf Elisabetta bella. Castel Durante, um 1525.

Gegen das Jahr 1530 übernimmt Urbino die führende Stellung in der Majolikaindustrie, und damit gelangt jene farbenreiche Malerei rein figürlicher Darstellungen zur allgemeinen Verbreitung, die Nicola da Urbino in Castel Durante ausgebildet und auch zur höchsten Vollendung gebracht hatte. Die Harmonie seiner Farbenwirkung, die Weiche seiner Modellirung hat keiner seiner Nachahmer und Nachfolger erreicht, auch nicht Francesco Xanto Avelli, der ihm am nächsten kommt, und Orazio Fontana, der späterhin so berühmte Enkel des Nicola. Alle drei, die einflussreichsten Führer der ganzen Entwicklung nach 1530 sind in der Sammlung durch eigenhändige, zum Teil bezeichnete Arbeiten ver-

der außerordentlichen Feinheit der Modellirung zu glücklichster Wirkung. Faentinischen Ursprungs ist ferner die Schüssel mit der Eroberung von Carthago vom Jahre 1546, nach Ausweis der Rückenverzierung ein Werk des Monogrammisten V.R.

Die Bereicherung des bisherigen Bestandes an Gefäßformen, welche die Hochrenaissance der Majolika in Urbino herbeiführte, wird veranschaulicht durch eine Reihe von Schreibzeugen, Salzfässern, großen dreiteilig ausgebauchten Kühlbecken, Tischleuchtern und Vasen.

Den Abschluss des Cinquecento bildet die Abteilung der Majoliken mit Loggiengrotesken auf weißem Grunde, die teils den Werkstätten der Fontana und Patanazzi,

teils den Fabriken von Venedig und Pesaro entstammen.

Auch die Nachblüte der Industrie, die im 17. und 18. Jahrhundert in Süditalien ihren Hauptsitz hat, hat mit 0 gewählten Erzeugnissen von Castelli noch Aufnahme in die Sammlung gefunden. Dazu gehört ein Teller mit dem Tod des Gottfried von Bouillon, eine ungewöhnlich sorgfältig durchgeführte figurenreiche Malerei des Dr. Franc. Anton. Xaverius Grue aus Castelli, voll bezeichnet und datirt.

Die außeritalienischen Abteilungen enthalten 15 spanische Lüstermajoliken, einige Fayencen des Bernard Palissy und seiner Nachahmer, Fayencen von Nevers und dreißig Stück türkische und persische Arbeiten aus dem 16.—19. Jahrhundert. *O. v. FALKE.*





Berlin. Im *Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* sprach am Mittwoch den 14. April Herr Regierungs-Baumeister *R. Borrmann* über: „Die neuesten Richtungen auf dem Gebiete der modernen Kunsttöpferei“. Redner betonte zunächst den nahen Zusammenhang derselben mit der japanischen Keramik. Diese letztere sei der Ursprung der der modernen Keramik eigentümlichen Vorliebe für einen naturalistisch-impressionistischen Dekor und für die Verzierung durch vielfarbige ineinander fließende Glasuren. Nach einer Charakteristik der japanischen Keramik besprach der Vortragende den Einfluss, den diese namentlich in Frankreich auf die Keramik gewonnen hat, wodurch ein völliger Umschwung in der Geschmacksrichtung eingetreten ist. Man geht darauf aus, die unter Einwirkung des Brandes entstehenden Tonveränderungen der färbenden Metalloxyde künstlerisch zu verwerten und unter Verzicht auf eine ausgebildete Ornamentation hauptsächlich reizvolle Farbenstimmungen durch gemischte Glasuren zu schaffen. Tonangebend für diese modernen Arbeiten ist das Steingut geworden. Nach einer Besprechung der neueren lüstrirten Arbeiten aus Frankreich, Dänemark und Deutschland, bei denen der Reiz farbiger Verzierungen durch einen metallischen Schimmer erhöht ist, wodurch reiche dekorative Wirkungen erzielt werden, wurde gezeigt, wie nahe sich gewisse volkstümliche Betriebe zuweilen mit den Zielen der neuen Richtung berührten. Nach kurzer Erwähnung der amerikanischen Keramik (Rockwood-pottery) ging der Vortragende auf das Porzellan über. Auch hier zeigt sich die moderne Vorliebe für farbige, aus der Technik entstandene Effekte, durch Wiederaufnahme der vielfarbigen und geflammten Porzellane, die bereits von den Chinesen zu hoher Vollendung geführt wurden. An erster Stelle wurde der in der Kgl. Porzellanmanufaktur in Berlin hergestellten Porzellane mit geflammten Rotglasuren gedacht, sowie neuerer französischer und chinesischer Arbeiten. Redner schloss mit dem Hinweise auf die nach Farbenstimmung und Mustern als durchaus modern zu bezeichnenden Arbeiten der Kopenhagener Porzellanmanufaktur, die bei uns noch zu wenig gewürdigt seien, und unterließ nicht, auch hierbei auf die Verwandtschaft derselben mit neuen japanischen Porzellanen mit Unterglasurdekor aufmerksam zu machen. Ein reiches Anschauungsmaterial, das durch die Bereitwilligkeit des Kgl. Kunstgewerbemuseums, der Kgl. Porzellanmanufaktur, sowie einer Anzahl Firmen und Privatpersonen zur Verfügung gestellt war, unterstützte die Ausführungen des Vortragenden. *Fl.*

Berlin. Der Vortragsabend des *Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* am Mittwoch den 28. April war den „Silberarbeiten des klassischen Altertums“ gewidmet. Der Redner, Herr Professor Dr. *Winter* vom Kgl. Antiquarium in Berlin, führte aus, wie durch die neueren Funde auf italienischem Boden, besonders durch den herrlichen Schatz von Boscoreale, der durch die Schenkung von Rothschild in den Besitz der Sammlungen des Louvre in Paris gelangt ist, auch das Interesse an den älteren Beständen neu geweckt wurde. Bedauerlicherweise sei selbst in Fachkreisen unser eigener Besitz wenig bekannt, der „Hildesheimer Silberfund“ im Antiquarium des Neuen Museums, der jetzt restaurirt und ergänzt werde und der an Kunstwert alle bisherige Entdeckungen bei weitem übertrifft. Aus allen diesen Schätzen spricht ein ungeheurer, aber stets künstlerischer Luxus, der sich nicht nur auf das Prunkgerät der Tafel, Schalen, Schüsseln, Becher u. s. w., sondern auch auf Gebrauchsstücke, wie Bratpfannen und anderes, erstreckt. Es ist von höchstem Reiz, die technische Vollendung dieser antiken Arbeiten zu studiren, die Gravirung, die Treibarbeit, die von dem zartesten Flachrelief bis zur fast völligen Rundung steigt, sowie die Gussarbeit der angesetzten Henkel und Füße. An den zur Erläuterung des anregenden Vortrages im Saale aufgestellten Kopieen unseres köstlichen Besitzes, sowie an trefflichen Aufnahmen der Pariser Bestände zeigte der Redner, wie die klaren und schlichten Formen der Gefäße von figürlichem und ornamentalem Schmuck umzogen sind, oft in sprechender Symbolik an das Gelage oder an die Vergänglichkeit des Daseins anknüpfend, oft mit fast japanischer Naturfreude

aus der Pflanzenwelt schöpfend, die lebenden Blätter und Blumen darstellend, mit denen man die Becher zu umkränzen pflegte. Je weniger uns von älteren griechischen Silberarbeiten erhalten ist, die schon während der römischen Kaiserzeit, namentlich wenn sie mit Künstlersignaturen versehen waren, für wertvolle Sammelobjekte angesehen wurden, um so glücklicher müssen wir uns schätzen, durch die Funde aus der besten Römerzeit einen so hohen Begriff der antiken Silberkunst gewinnen zu können. *Fl.*

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* In der Sitzung vom 12. Mai sprach Herr Dir. *Seger,* Kustos des Museums schles. Altertümer, dahier über „Die Entstehung und Entwicklung kunstgewerblicher Museen". Der Vortragende führte aus, dass, da durch die großartige Schenkung des Herrn von Korn die Errichtung eines Kunstgewerbemuseums am hiesigen Platze gesichert sei, es wohl zeitgemäß erschiene, an der Hand der Entstehung und Entwicklung solcher Museen in anderen Städten die für die hiesigen Verhältnisse in Betracht kommenden Folgerungen zu ziehen und darzulegen. Der Redner geht nun des Näheren auf die Geschichte der Entstehung solcher Museen ein, hinweisend auf den Anstoß, den in neuerer Zeit die Weltausstellungen gegeben haben. Nicht zu vergessen sei der Einfluss. Semper's, der in fördernder Weise für eine Schulung des Handwerks eintrat. Doch sei es ein Fehler vieler bestehenden Museen, dass sie lediglich vom technischen Staudpunkt aus Sammlungen angelegt hätten, und vertritt er eine Ordnung nach kulturhistorischen Gesichtspunkten, indem er sich auf Lessing, Bohde, Brinkmann beruft. Nachdem Redner in fesselnder Weise die weitere Entwicklung der Museen geschildert, ging er auf die hierorts bestehenden Verhältnisse über. Von seiten der Altertumsfreunde sowohl als von den Gewerbetreibenden befürchte man von dem Aufgehen der Altertumsmuseen in den Kunstgewerbemuseen eine Vernachlässigung ihrer betreffenden Interessen. Diese Befürchtungen sucht Redner in eingehender Weise zu zerstreuen, indem er die Sammlungen des Museums näher erläutert und daraus den Schluss zieht, dass wohl eher eine Förderung beiderseitiger Interessen durch die Vereinigung eintreten werde. Die Versammlung dankt dem Redner mit Beifall füe seine sachgemäßen Ausführungen. In der Debatte sprach zunächst der die Versammlung in Vertretung des erkranten 1. Vorsitzenden leitende 2. Vorsitzende Bildhauer R. Wilborn, dass der Verein sich schon seit langem mit der Museumsfrage beschäftige, doch könne man jetzt noch keine bestimmten Forderungen stellen. Jedenfalls müsse das Museum, wenn es Nutzen bringen solle, in durchaus praktischem Sinne geführt werden. Der Leiter müsse mit weitaus schauendem, praktisch geschultem Blick das Neue und Schöne den gewerblichen Interessen im modernen Sinne dienstbar machen. Natürlich müssten die in Schlesien vorherrschenden Industrieen besonders berücksichtigt werden. Herr Dir. Seger entgegnet, dass er derselben Ansicht sei, jedoch dürfe man auf das Moderne nicht zu viel Nachdruck legen. Man habe sich bei Einkäufen moderner Stücke vielfach geirrt, so dass schon jetzt diese Sachen in die Speicher wanderten. Periodische Ausstellungen seien viel empfehlenswerter. Herr Oberbürgermeister *Bender* spricht bezüglich der Vereinigung beider Museen im Sinne des Vortragenden. Die Gewerbetreibenden könnten vollauf beruhigt sein, die praktisch gewerblichen Interessen würden in keiner Weise gefährdet werden. Dafür bürge doch die Zusammensetzung der Museumsdeputation, welche doch das Bestreben habe, die richtigen Wege zu gehen. Bezüglich der Verbindung einer Schule mit dem Museum sei nicht an einen regulären Klassenunterricht zu denken. Es seien Räume zu schaffen, in welchen der Benützer der Sammlungen diese zu Studienzwecken verwenden könne. Im übrigen bitte er die Gewerbetreibenden, der Angelegenheit nicht mit Misstrauen zu begegnen, vielmehr thatkräftig mitzuarbeiten, dann würde man gewiss in Kürze stolz auf das Kunstgewerbemuseum sein können.

Der Verein ladet zur Beschickung einer Ausstellung von Handzeichnungen und Skizzen für kunstgewerbliche Zwecke alle in Schlesien lebenden Künstler und Gewerbetreibenden ein. Die Ausstellung findet im Provinzial-Museum für bildende Kunst im Herbst statt, und soll sie zu gleicher Zeit feststellen, ob und inwiefern die moderne Bewegung, das erneute Zurückgreifen auf die Naturformen seinen Einfluss ausübt. Geldpreise und Diplome sollen als Anregung dienen und soll die Veranstaltung auch den geistigen Urheber des kunstgewerblichen Produktes bekannt machen und den bildenden Künstlern Gelegenheit geben, sich am Kunstgewerbe zu beteiligen. *G. Sch.*

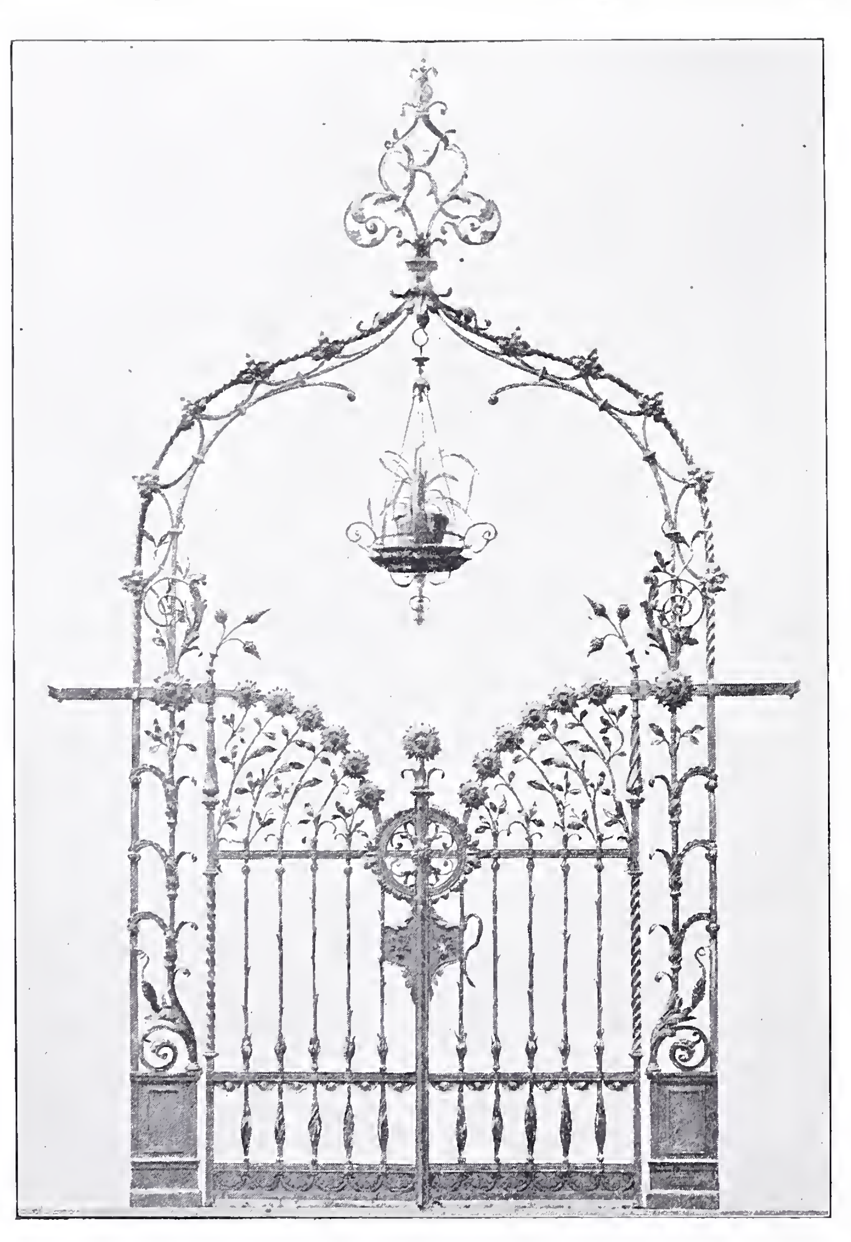
-u- **Crefeld.** Dem 12. Bericht des *Crefelder Museums-Vereins* über seine Thätigkeit im Jahre 1896 entnehmen wir, dass die Sammlungen des Vereins mit dem kommenden Jahre der städtischen Verwaltung des Kaiser Wilhelm-Museums werden übergeben werden. In dieser Voraussicht unterbreitete der Vorstand des Museums-Vereins dem Oberbürgermeister Küper am 1. Oktober die Bitte auf Berufung eines Fachmannes als Direktor für das Kaiser Wilhelm-Museum. Diese Eingabe hat freundliche Aufnahme und verständnisvolles Entgegenkommen bei den Stadtverordneten gefunden. (Inzwischen ist Dr. Deneken vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zum Direktor des Crefelder Museums ernannt worden. Die Redaktiou.) Ferner wurde in der Stadtverordnetenversammlung vom 14. Januar 1897 von der dazu berufenen Kommission eine Erhöhung des städtischen Beitrages für das Museum auf jährlich 8000 M. und die Bewilligung einer außerordentlichen Zuwendung zur Eröffnung und ersten Einrichtung des Museums in Höhe von 20000 M. beantragt und genehmigt. Sodann beschloss und genehmigte die Versammlung I. Statut für das städtische Kaiser Wilhelm-Museum nebst II. Vereinbarung zwischen der Stadt und dem Museumsverein. Der Vorstand des Museumsvereins selbst nahm in seiner Sitzung vom 5. Februar 1897 die Beschlüsse der Stadtverordnetenversammlung mit großer Befriedigung entgegen, erklärte seine Zustimmung zu der vorgeschlagenen Vereinbarung und ergänzte sein Statut in Übereinstimmung mit dem des Kaiser Wilhelm-Museums. Mit dieser Vereinbarung tritt der Museumsverein, der Ende 1896 1238 Mitglieder zählte, in ein neues Stadium seiner Wirksamkeit.

Dresden. *Kunstgewerbeverein.* Statt der sonst rein fachwissenschaftlichen Vorlesungen hielt am 4. März der Schriftsteller und Rhetoriker des kgl. Konservatoriums, Herr Wilhelm Wolters, eine Vorlesung, in der er selbstverfasste Episoden „aus dem Alltagsleben des Schriftstellers Franz Liebetreu und seiner jungen Gattin Martha" gab. Es besteht der Plan, in jedem Winter einen Vortrag allgemein wissenschaftlicher oder unterhaltender Natur halten zu lassen. Außer dem Vortrage war an jenem Abende von Herrn Hoflieferant Hess eine Ausstellung besonders kostbarer und seltener persischer Teppiche veranstaltet, die großes Interesse erregte. — Am 9. März veranstaltete der Verein eine Exkursion der Mitglieder und ihrer Angehörigen zur Besichtigung der umgebauten Festsäle des Kgl. Schlosses bei elektrischer Beleuchtung, wobei hervorgehoben werden mag, dass bei den Arbeiten des Umbaues namentlich die Vereinsmitglieder Kunsttischler Udluft, Kunstschlosser Kühnscherf und Dekorations-

maler Schultz thätig gewesen sind. — Auf diesen Exkursionsabend folgte am 25. März ein Vortrag des Herrn Richard Heyer, Hildesheim über „Alt-Hildesheimer Holzbauten“. Zur Ausstellung gelangen 75 große Abbildungen von Hildesheimer Bauwerken.

-u- ***Flensburg.*** Der *Kunstgewerbe-Verein* versendet für das Jahr 1896 zum ersten Male einen gedruckten Jahresbericht in der Hoffnung, dass auch diese Maßnahme dazu beitragen werde, das Interesse für das Kunstgewerbe überhaupt zu fördern. Gleichzeitig sollen die Mitglieder des Vereins und dem Verein noch Fernstehende aus dem Berichte ersehen, wie der Vorstand durch verschiedene Veranstaltungen bemüht gewesen ist, den an die Spitze seiner Statuten gestellten Grundsatz: „den Sinn für das Schöne zu heben, künstlerisches Verständnis und guten Geschmack zu verbreiten“, zu verwirklichen. Die Jahresrechnung schließt ab mit 1203,82 M. in Einnahme und Ausgabe. Der Verein zählt 1 Ehrenmitglied und 201 Mitglieder.

-u- ***Plauen.*** Nach dem Jahresbericht des *Voigtländisch-Erzgebirgischen Industrievereins* für das Jahr 1896/97 hat der Verein in dem Berichtsjahre fünf weitere ständige Vorbildersammlungen in sächsischen Industriestädten errichtet, denn gerade die Errichtung solcher Vorbildersammlungen hat der Verein sich zur Hauptaufgabe gestellt, und er wird in diesem Vorhaben durch die Staatsregierung und die städtischen Behörden in thatkräftiger Weise unterstützt. Sieben solcher Vorbildersammlungen sind bisher von dem Verein seit dessen Bestehen ins Leben gerufen worden und werden von demselben unterhalten, in Annaberg, Auerbach, Eibenstock, Falkenstein, Frankenberg, Glauchau und Meerane. Im Laufe des Jahres bewilligte der Vorstand 5112 M. zu Neuerwerbungen für die Vorbildersammlungen und 800 M. für Musterabonnements, während das Kgl. Ministerium des Innern jeder Stadt mit einer Vorbildersammlung eine jährliche Beihilfe von 1000 M. zur Beschaffung von Bibliothekswerken bewilligte. Von der Abhaltung der regelmäßigen Wanderausstellungen konnte im vergangenen Jahre infolge der neuerrichteten ständigen Vorbildersammlungen in den betreffenden Städten abgesehen werden. Dagegen beschloss der Vorstand von Zeit zu Zeit Preisausschreiben für Musterzeichner zu veranstalten. Dieser Wettbewerb wird sich in angemessenen Zwischenräumen auf die hauptsächlichsten Zweige der voigtländischen Textilindustrie beschränken und betraf für das erste Preisausschreiben Original-Entwürfe für Maschinenstickerei, für das zweite Ausschreiben Entwürfe von Mustern für gewebte und gestickte abgepasste Gardinen und Stores. Die Zahl der Mitglieder ist im Berichtsjahre von 336 auf 359 gewachsen.



Gartenthor zur Villa des Herrn H. Kretzschmar in Wannsee. Ausgeführt in der Kunstschmiedewerkstatt von Ed. Puls, Berlin.

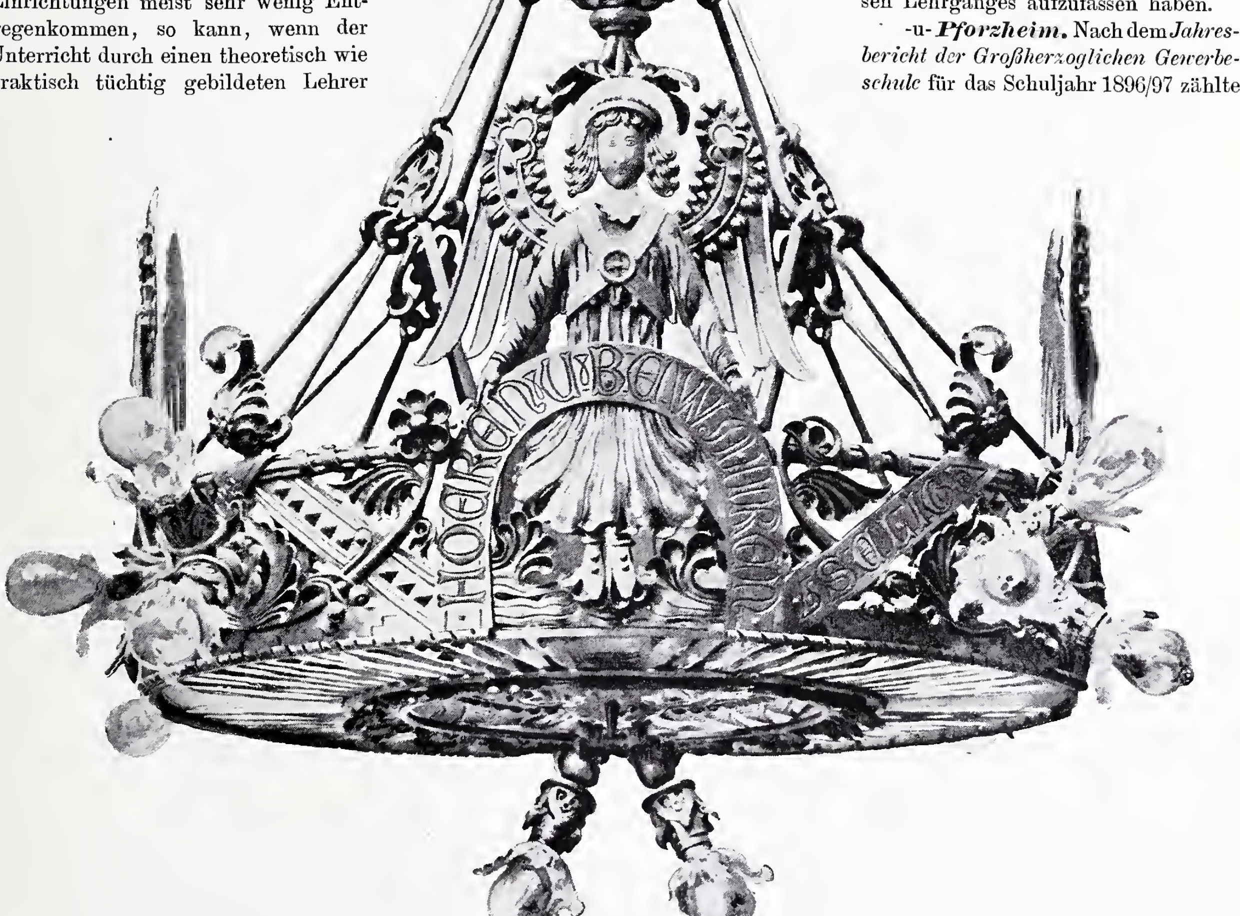
SCHULEN.

-u- ***Hanau.*** Dem *Jahresbericht der Königl. Zeichen-Akademie* für das Schuljahr 1896/97 entnehmen wir folgendes: Die Gesamtzahl der Schüler betrug 239 gegen 232 des Vorjahres. Bemerkenswert ist die Zunahme der älteren Schüler, die als Gehilfen sich eine letzte Ausbildung erwerben wollen. Die Gesamtzahl der Schülerinnen betrug 33, gegen 42 im Vorjahr. Durch größere Ankäufe aus Staatsmitteln und mehrfache Schenkungen haben die Bibliothek und Sammlung bedeutende Bereicherungen erfahren. Die Bibliothek umfasst rund 1500 Werke mit 3000 Bänden, eine Vorbildersammlung von 40000 Tafeln in 990 Mappen, eine Sammlung von 4000 Blatt Handzeichnungen, Kupferstichen und Photographieen nach Gemälden, einschließlich 1200 Ornamentstichen. Die Sammlung der plastischen Vorbilder besteht aus rund 3000 Abgüssen verschiedener, meist der Kleinkunst angehöriger Gegenstände, 2400 Abgüssen von Gem-

men und Münzen, sowie 2739 alten Urkundensiegeln. Von diesen im wesentlichen aus dem Staatsarchiv Marburg stammenden Siegeln werden Abgüsse abgegeben. Zu der Sammlung gehören ferner 900 Metallgegenstände und 500 Kunststickereien und alte Stoffe. Vom 23.—31. Mai 1896 fand eine Ausstellung der Schülerarbeiten statt, die sich eines zahlreichen Besuches erfreute; Ende März 1897 veranstaltete die Anstalt eine Ausstellung moderner französischer Medaillen und Plaketten, welche von dem Königl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin zu diesem Zwecke geliehen waren.

Hannover. *Kunstgewerbeschule.* Zu den wenigen Schulen, welche in Preußen z. Z. auch praktische Klassen für solche Berufe haben, bei denen eine Weiterbildung im Schulwege von Nutzen sein kann, gehört auch die Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Hannover. Es ist hierbei, wie die „Mitteilungen des Vereins der Kupferschmiedereien Deutschlands“ in einem Aufsatz über Kupfertreibarbeiten hervorheben (Nr. 187 und 188), denen wir hier folgen, auf eine Weiterbildung nach erfolgter Meisterlehre, nicht auf ein Umgehen der Lehrzeit abgesehen. Zeigt man auch in der Praxis solchen Einrichtungen meist sehr wenig Entgegenkommen, so kann, wenn der Unterricht durch einen theoretisch wie praktisch tüchtig gebildeten Lehrer erteilt wird, eine solche Schule doch manches bieten, was der Lehrling bei den besonderen Verhältnissen des heutigen Handwerks in der Werkstatt nicht mehr lernen kann. Was speciell die Schule in Hannover betrifft, so verfolgt sie zunächst in ihrer Fachklasse für Kupferschmiede nur theoretische Ziele in technischer Richtung, bietet jedoch strebsamen Schülern Gelegenheit, in der praktischen Klasse für Kunstschlosser, welche mit der Anstalt verbunden ist, auch der kunstgewerblichen Ausbildung im Treiben obzuliegen. Die dem oben erwähnten Aufsatz, auf den wir hier nur verweisen können, beigegebenen Abbildungen von Schülerarbeiten beweisen, dass trotz der geringen Zeit, die der übrige Lehrplan den Schülern der Kupferschmiedefachklasse zur freien Verfügung belässt, besonders fleißige Schüler doch auch im Kupfertreiben gute Erfolge erzielen können. Hierbei ist allerdings Voraussetzung, dass die in der genannten Zeitschrift abgebildeten Schülerarbeiten nicht lediglich für die Ausstellung der Schülerarbeiten angefertigte „Prunkstücke“ sind, sondern dass wir sie lediglich als Produkte eines lediglich die spätere Selbständigkeit des Schülers verfolgenden fachgemässen Lehrganges aufzufassen haben.

-u- ***Pforzheim.*** Nach dem *Jahresbericht der Großherzoglichen Gewerbeschule* für das Schuljahr 1896/97 zählte



Romanischer Kirchenkronleuchter, entworfen von H. Wetzel, Frankfurt a. M., ausgeführt von Ferd. Paul Krüger, Berlin. (Muster gesetzlich geschützt.)

die Anstalt 218 Schüler gegen 231 des Vorjahres. Durch Beihilfen von Reisegeldzuschüssen seitens des Gewerbeschulrats haben sämtliche Lehrer der Anstalt Studienreisen, besonders zum Besuche der Ausstellungen in Berlin, Nürnberg, Stuttgart und Genf, unternehmen können. Eine Ausstellung von Schülerarbeiten findet alle zwei Jahre statt; da die letzte im Frühjahr 1895 stattgefunden hat, so wird vom 2.—4. Mai d. J. eine solche veranstaltet werden. In dem Berichtsjahre haben sich wieder zwei Schüler auf Grund ihrer Leistungen in der Schule und in ihrem Berufsgeschäft um die Berechtigung zum einjährigen Militärdienst beworben. Nötig dazu ist, dass ein Schüler sämtliche Unterrichtsstunden, wie sie der Lehrplan vorschreibt, besucht, und zwar mit sehr gutem Erfolge. Aus den Mitteln der Kunstgewerbeschul-Stiftung, einer durch freiwillige Beiträge von Bürgern der Stadt Pforzheim aufgebrachte Summe von 38000 M., sind in dem Berichtsjahre 58 M. für Prämien, 530 M. für Stipendien und 650 M. für Lehrmittel verausgabt worden. Aus der „Vereinigten August Kayser-Schulstiftung“ wurden 220 M. für Prämien und für das Reisestipendium 110 M. zur Verteilung genommen. Aus der Johann Kiehnle-Stiftung wurden 947 M. unter 20 Schüler verteilt. Die Sammlungen sind auch in dem Berichtsjahre durch Ankäufe von Vorlage-Werken und Modellen erweitert worden. Ganz besonderen Zuwachses aber hatten sich die Sammlungen durch Schenkungen zu erfreuen.



Konkurrenzmedaille der Stadt Dresden von Prof. RUDOLF MAYER in Karlsruhe; prämiirt mit einem ersten Preise.

Eine für das *Kunstgewerbe wichtige Frage* beschäftigte die zweite Strafkammer des Landgerichts I in längerer Verhandlung. Im Frühjahre 1894 erteilte Fürst Bismarck dem Professor von Lenbach in München die Erlaubnis, ein Porträt von ihm anzufertigen. Zu diesem Zwecke wurde der Photograph Hahn zu München nach Friedrichsruh geschickt, um ein Bild des Fürsten aufzunehmen. Das Vervielfältigungsrecht wurde darauf dem Photographen Hahn übertragen. Eine solche Photographie ließ der Verlagsbuchhändler Richard Bong zu Berlin auf einen Holzstock übertragen und danach einen Holzschnitt anfertigen, der in einem Heft der illustrirten Wochenschrift „Zur guten Stunde“ zum Abdruck gelangte und wegen seiner ausgezeichneten Ausführung Aufsehen erregte. Hierin erblickte der Photograph Hahn eine unbefugte Nachbildung, und auf Grund des von ihm gestellten Strafantrages erhob dieserhalb die Staatsanwaltschaft gegen Bong Anklage. Es handelte sich nun gestern vor Gericht um die Frage, ob ein derartig hergestellter Holzschnitt als ein selbständiges, künstlerisches Werk oder nur als eine mechanisch hergestellte Nachbildung anzusehen sei. Der photographische Sachverständigen-Verein hatte es als mechanische Nachbildung erachtet. Der Vertheidiger dagegen hatte zum gestrigen Termine eine Reihe namhafter Künstler, wie die Professoren *Anton von Werner*, *Vogel*, *Köpping* und *Skarbina*, sowie die Xylographen *Baudouin* und *Ruprecht* geladen, deren Gutachten im entgegengesetzten Sinne ausfallen würde. Staatsanwalt Liebenow hielt die Frage für den Buch- und Kunsthandel von so weitgehender Bedeutung, dass er beantragte, ein Gutachten von der künstlerischen Sachverständigenkommission einzuholen. Der Gerichtshof lehnte diesen Antrag ab, da er das vorhandene Material zur Entscheidung der Frage für ausreichend hielt. Zunächst wurde der Schriftsteller Dr. Stolze vernommen, der Mitglied des photographischen Sachverständigenvereins ist.

Er führte in seinem Gutachten aus, dass die Photographie den Vorzug vor auf andere Art hergestellten Bildern habe, dass ihre Erzeugnisse von absoluter Ähnlichkeit seien. Von der Madonna della Sedia beständen weit über hundert Abbildungen, aber alle seien verschieden, und das komme eben daher, weil das Original nur zur „freien" Benutzung gedient habe. Die übereinstimmende Gleichheit, die sich in den beiden Bismarckbildern bis aufs Haar erstrecke, spreche zwar dafür, dass der Holzschnitt mit meisterhafter Technik ausgeführt sei, aber auch, dass eine Arbeit vorliege, die der Verein nur als eine mechanische Nachbildung habe anerkennen können. Der zweite Sachverständige, Professor Köpping, war anderer Ansicht. Dem Holzschneider wurden durch die Photographie nur die Konturen gegeben, darauf beruhe aber noch lange nicht die Ähnlichkeit. Die Gunsten der Holzschneider aus. Zweifellos sei jeder Holzschnitt ein selbständiges Kunstwerk. Im vorliegendem Falle spreche gerade die ins Einzelne gehende Ähnlichkeit für die Kunst des Holzschneiders. Der dritte Sachverständige, der Xylograph Baudouin, legte dem Gerichtshofe zwei Holzblöcke vor. Auf dem einen zeigte sich die übertragene Photographie der Königin von England, auf dem zweiten eine Freihandzeichnung. Der Gerichtshof möge selbst beurteilen, wie viel leichter es sei, einen Holzschnitt nach der Zeichnung auszuführen als nach der Photographie. Ferner legte der Sachverständige dem Gerichtshofe einen fertigen figurenreichen Holzschnitt vor und fügte hinzu, dass es ihm unbegreiflich sei, wie der photographische Sachverständigenverein eine derartige Arbeit als eine rein mechanische bezeichnen könne. Da die Sachverständigen übereinstimmend



Konkurrenzmedaille der Stadt Dresden von Prof. RUDOLF MAYER in Karlsruhe; prämiirt mit einem ersten Preise.

malerische, künstlerische Wirkung müsse der Holzschneider erst erzielen. Früher nahm der Kupferstecher einen „Storchschnabel", auch ein mechanisches Instrument, um damit die Konturen auf seine Arbeitsfläche zu übertragen. Der graphische Künstler leiste unendlich viel mehr als ein mechanisches Werk. Eine Photographie biete nur eine glatte Oberfläche, der Holzschneider müsse vertiefen, er müsse Lichteffekte erzeugen, wozu künstlerisches Verständnis und Auffassungsgabe gehöre. Zwei Holzschneider würden nach demselben Original stets verschiedene Werke liefern. Würde der Gerichtshof den Holzschneidern das Prädikat „Künstler" absprechen, so würden dadurch auch Hunderte von Malern betroffen werden, deren ausgezeichnete Kopieen in den Ausstellungen mit Preisen gekrönt wurden. Der folgende Sachverständige, Professor Skarbina, sprach sich ebenfalls zu bekundet hatten, dass es allgemein üblich sei, zur Erleichterung und Zeitersparnis die Photographie zu benutzen, wie es im vorliegenden Falle geschehen, so hielt der Staatsanwalt aus diesem Grunde die Freisprechung des Angeklagten für geboten, da er sich im guten Glauben befunden habe. Der Verteidiger protestirte gegen eine Freisprechung aus diesem Grunde, da die Streitfrage dadurch immer noch offen bleibe. Der Gerichtshof erkannte auf Freisprechung, wobei der Vorsitzende ausführte, dass ein Holzschnitt, auf die beschriebene Weise hergestellt, keineswegs als eine mechanische Nachbildung eines photographischen Werks, sondern als eine selbständige künstlerische Herstellung unter freier Benutzung der Photographie anzusehen sei.

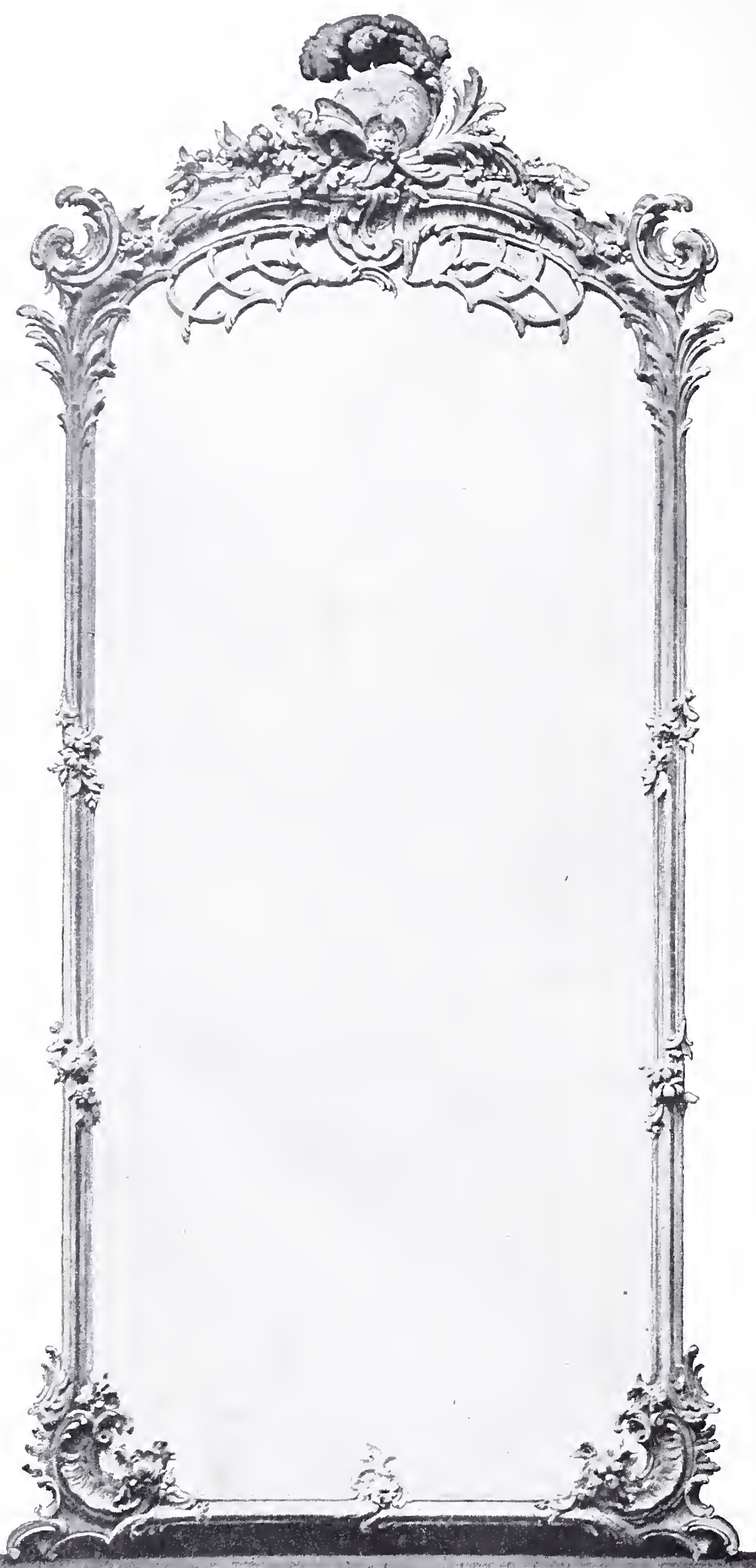
BÜCHERSCHAU.

Die Forderungen der dekorativen Kunst von *Walter Crane*. Autorisirte Übersetzung von *O. Wittich*. Berlin, 1896. Georg Siemens. 214 S. 8⁰.

Diese erste in deutscher Übersetzung vorliegende Schrift des englischen Meisters enthält in ihrem ersten Teile eine Rechtfertigung der kommunistischen Ansichten des Verfassers und eine Kritik unserer Gesellschaftsordnung als des natürlichen Feindes und Frohnvogtes aller Kunst. Der zweite Teil, wie der erste sechs Kapitel umfassend, wendet sich im wesentlichen nicht an das Publikum, sondern an die Künstler. Unter den Schlagworten 'dekorative, architektonische, figürliche Kunst behandelt Crane den Entwurf als die erste Grundlage nicht nur der eigentlich „dekorativen“ Kunst, sondern auch der Malerei und Plastik; das architektonische Empfinden als das eigentliche Lebenselement, welches die Einzelkünste trägt und alle vereinigt; den Symbolismus als natürliches Ausdrucksmittel der Kunst. In diese zusammenfassende Erörterung über das Wesen der großen Kunst, deren begeisterter Prophet Crane ist, sind eingereiht eine Abhandlung über die Gesetze des dekorativen Musters und ein Kapitel „über Nachahmung und Ausdruck in der Kunst“ eine Abrechnung mit den Photographen unter den Künstlern. Den Schluss bilden zwei Kapitel „wie soll Kunst gelehrt werden?“ und „die Bedeutung der angewandten Künste und ihre Beziehungen zum Alltagsleben“. — Die Übersetzung, die in dankenswerter Weise die Schrift weiteren Kreisen zugänglich macht, ist fast durchweg fließend und verständlich. *G. H.*

Ornamentale Kompositionen. Entwürfe von modernen Plafonds, Wandfeldern, Füllungen, Lünetten, reizvollen Ornamententwickelungen verbunden mit reichem Blumenschmuck etc. von *Wilhelm Schütze*, Vorsteher der Malerfachschule für Gehilfen und Volontäre in Hamburg. 18 Tafeln in Photolithographie. Hamburg, Boysen & Maasch, Gewerbe- u. Architekturbuchhandlung.

Sämtliche Entwürfe sind flott und frisch gezeichnet, und wenn sie auch keine neuen Ideen entwickeln, so zeigt doch die ganze Art der Auffassung, dass der Verfasser nicht nur die Formen vollständig beherrscht, sondern ihnen auch neues Leben einzuhauchen versteht. Fehlt auch die Farbe, so wird doch der Dekorationsmaler aus dieser reichen Sammlung, welche ein tüchtiger Fachmann hier bietet, manches brauchbare Motiv entnehmen können, um es bei seinen eigenen Entwürfen weiter zu ver-



Kaminspiegel für das Arbeitszimmer Sr. Maj. des Kaisers. Stadtschloss Potsdam.
ADOLF HOFFMANN, Hofbildhauer, Berlin.

arbeiten und durch entsprechende farbige Behandlung zu beleben.

60 kunstgewerbliche Entwürfe von Emil Thoma in München. Verlag von Piloty & Loehle, München, 1896. Preis 30 Mk.

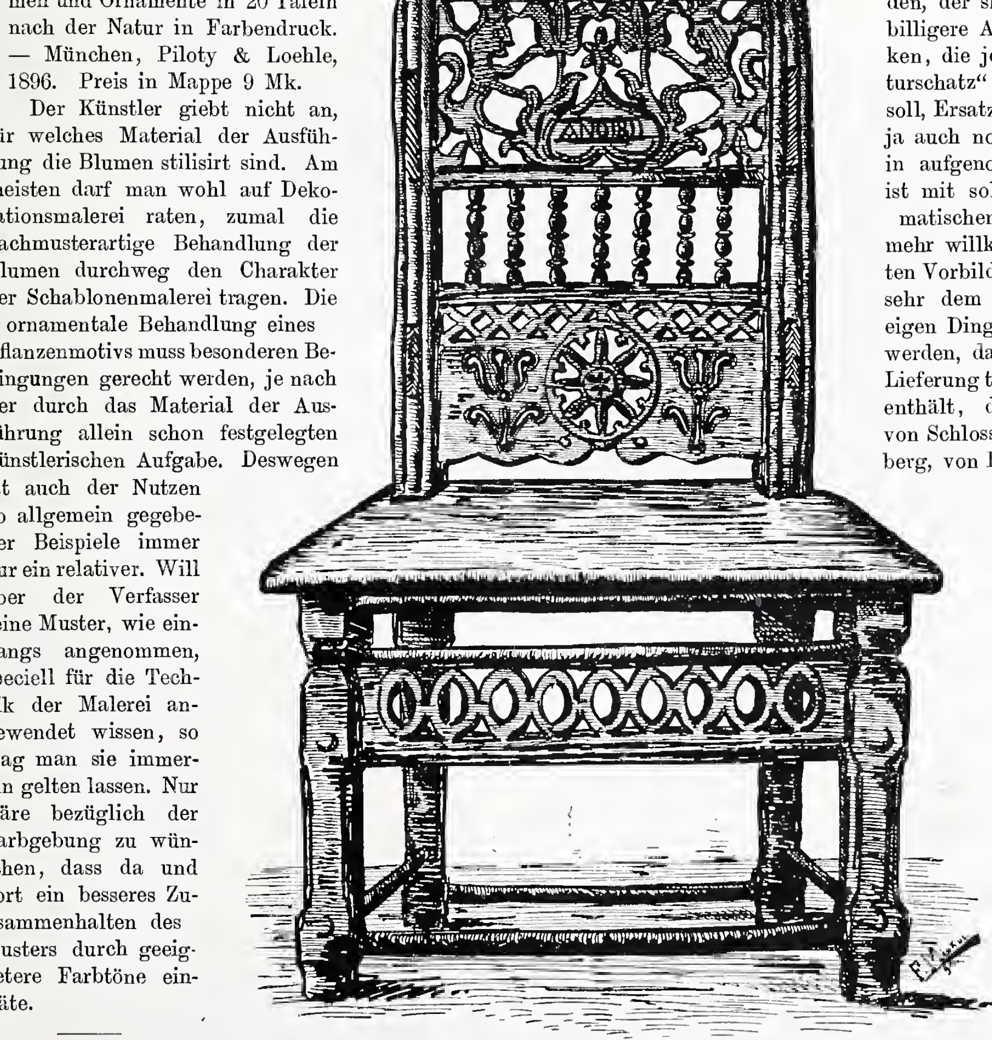
In durchweg sehr flott und geschickt behandelten Federzeichnungen, die ebenso vortrefflich wiedergegeben sind, bringt der Künstler auf 24 Tafeln großen Formats Skizzen zu allerlei kunstgewerblichen Gegenständen, Kannen, Fruchtschalen, Bilderrahmen, Kaminschirme, Vasen etc. Die Entwürfe sind alle im Rokokostil gehalten und geben eine Fülle der Anregung für die Ausführung von Gegenständen der genannten Art. Dass die Entwürfe als Skizzen gehalten sind, also die sklavische Nachahmung bis zu einem gewissen Grade ausschließen, mag unter Umständen nur als Vorteil dieser Publikation gelten. Eines nur sei noch bemerkt. Wenn die betreffenden Entwurfsskizzen zur Ausführung in einem bestimmten Material kommen sollen, da dürfte doch hie und da noch manches zu überlegen und manches zu ändern sein, denn ohne weiteres zu sagen: „für Ausführung in Silber oder Zinn gedacht“ darf doch nicht als richtig durchgehen.

R. Godron. Modernstilisirte Blumen und Ornamente in 20 Tafeln nach der Natur in Farbendruck. — München, Piloty & Loehle, 1896. Preis in Mappe 9 Mk.

Der Künstler giebt nicht an, für welches Material der Ausführung die Blumen stilisirt sind. Am meisten darf man wohl auf Dekorationsmalerei raten, zumal die flachmusterartige Behandlung der Blumen durchweg den Charakter der Schablonenmalerei tragen. Die ornamentale Behandlung eines Pflanzenmotivs muss besonderen Bedingungen gerecht werden, je nach der durch das Material der Ausführung allein schon festgelegten künstlerischen Aufgabe. Deswegen ist auch der Nutzen so allgemein gegebener Beispiele immer nur ein relativer. Will aber der Verfasser seine Muster, wie eingangs angenommen, speciell für die Technik der Malerei angewendet wissen, so mag man sie immerhin gelten lassen. Nur wäre bezüglich der Farbgebung zu wünschen, dass da und dort ein besseres Zusammenhalten des Musters durch geeignetere Farbtöne einträte.

Rückwardt's Architekturschatz. Verlag: Hermann Rückwardt, Berlin-Groß-Lichterfelde und Leipzig. Zunächst 4 Serien von je 10 Lieferungen à 30 Tafeln, klein Folio, Preis pro Lieferung 6 Mk.

Dieses Sammelwerk, dessen erste Lieferung vorliegt, soll Abbildungen der hervorragendsten Bauten der Neuzeit und auch ältere Bauwerke (Außen- und Innenarchitektur von Schlössern, Villen, öffentlichen Gebäuden, Museen, Theatern, Denkmälern, Brücken etc.) in Gesamt- und Detailaufnahmen unter besonderer Berücksichtigung des Formenschmuckes aus dem Bereiche der Malerei und Plastik, nach photographischen Originalaufnahmen in Kupferstichätzung bringen. Am Schlusse der Sammlung soll ein systematisches Inhaltsverzeichnis angebracht werden. Dies wird um so notwendiger sein, als bis jetzt ein weiterer Plan, der auf eine „systematisch“ gehaltene Anlage der ganzen Sammlung schließen ließe, nicht bekannt gegeben ist. Zunächst wird auf eine reiche „Auswahl“ aus den bisher von Rückwardt herausgegebenen Sammelwerken, wie Berliner Neubauten, moderne Holzbauten, Architektur der deutschen Schlösser, Rothenburg etc. zu rechnen sein. Die oben genannten Publikationen sind durch die vortrefflichen photographischen Aufnahmen und deren treffliche Reproduktion ja in Fachkreisen genügend bekannt. Für den, der sie nicht besitzt, mag die billigere Auswahl aus diesen Werken, die jetzt mit dem „Architekturschatz“ vorgenommen werden soll, Ersatz bieten, um so mehr, als ja auch noch nicht Publizirtes darin aufgenommen werden soll. Es ist mit solchen, trotz des „systematischen“ Inhaltsverzeichnisses mehr willkürlich zusammengestellten Vorbildersammlungen, die meist sehr dem Zufall unterliegen, ein eigen Ding. Doch muss anerkannt werden, dass die vorliegende erste Lieferung treffliche Reproduktionen enthält, darunter Innenansichten von Schloss Friedrichshof bei Cronberg, von Paul Meyerheim's Wohnhaus, eine Ansicht wie Einzelheiten vom Kyffhäuserdenkmal, vom Reichsgericht in Leipzig und anderes mehr. Auch muss hervorgehoben werden, dass Aufnahme und Maßstab der Reproduktion sehr gut sind.



Hessischer Bauernstuhl aus der Nähe von Cassel, aufgen. von Fritz Minkus, Wien.

ZU UNSEREN BILDERN.

Zu der auf der Tafel abgebildeten Kanzel der Peterskirche in Frankfurt a. M. ist noch zu bemerken, dass die Altar- und Kanzelskulptur von Bildhauer *Fritz Haußmann* herrührt, während die

ornamentalen Modelle Bildhauer *Giesecke* in Berlin fertigte. Die Kanzel ist in Sandstein hergestellt, der Schalldeckel aus Eichenholz weist an einzelnen Stellen Vergoldung auf. Die Malerei der Wände der Kirche führten die Maler *Gathemann & Kellner* in Charlottenburg aus.

Hessischer Bauernstuhl. Der in diesem Hefte abgebildete, ungemein originelle Bauernstuhl stammt aus der Nähe von Cassel, laut Inschrift aus dem Jahre 1811, ist in Eichenholz geschnitzt und weist Spuren ehemaliger Bemalung in Zinnoberrot und Dunkel-(Epheu)grün auf.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1897. Nr. 5—7.

Nürnberger Rechenpfennige. Von Dr. F. Fuhse. — Wanderungen durch die zweite Bayerische Landesausstellung. Von Dr. E. Reicke. — Der Wert des Genossenschaftswesens für das Handwerk. Von Dr. Th. Hampke.

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 15—18.

Über Bücherliebhaberei in Deutschland und in Frankreich. — Eine Maschinensetzer-Schule. — Lithographisches. — Neue Radfahrer-Vignetten. — Vignettenschmuck. — Der Satz an der Setzmaschine Typograph. — Was sind Lithographieen. — Ein neues Handbuch der Lithographie. — Eine neue Umwälzung im Druckgewerbe? Von O. Schlotke.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 4/5.

Die Aufgaben der kunstgewerblichen Museen. Von B. Bucher. — Über Intarsia von Prof. Oskar Beyer. — Claudius Innocentius du Paquier. Von Fr. Minkus.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. 1897. Heft 4.

Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. B. Riehl. — Alte Original-Möbel. — Dänische Silberbecher. — Ein Pariser Kunstarbeiter über den Stilmangel unserer Zeit. (Fortsetzung.)

Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Aprilheft.

Das moderne Farbenideal. Von E. Zimmermann. — Der Festzug und die Ausstellung der Festgaben in Karlsruhe. Von V. Merk. — Das Parzival-Zimmer im Theater des Westens zu Berlin.

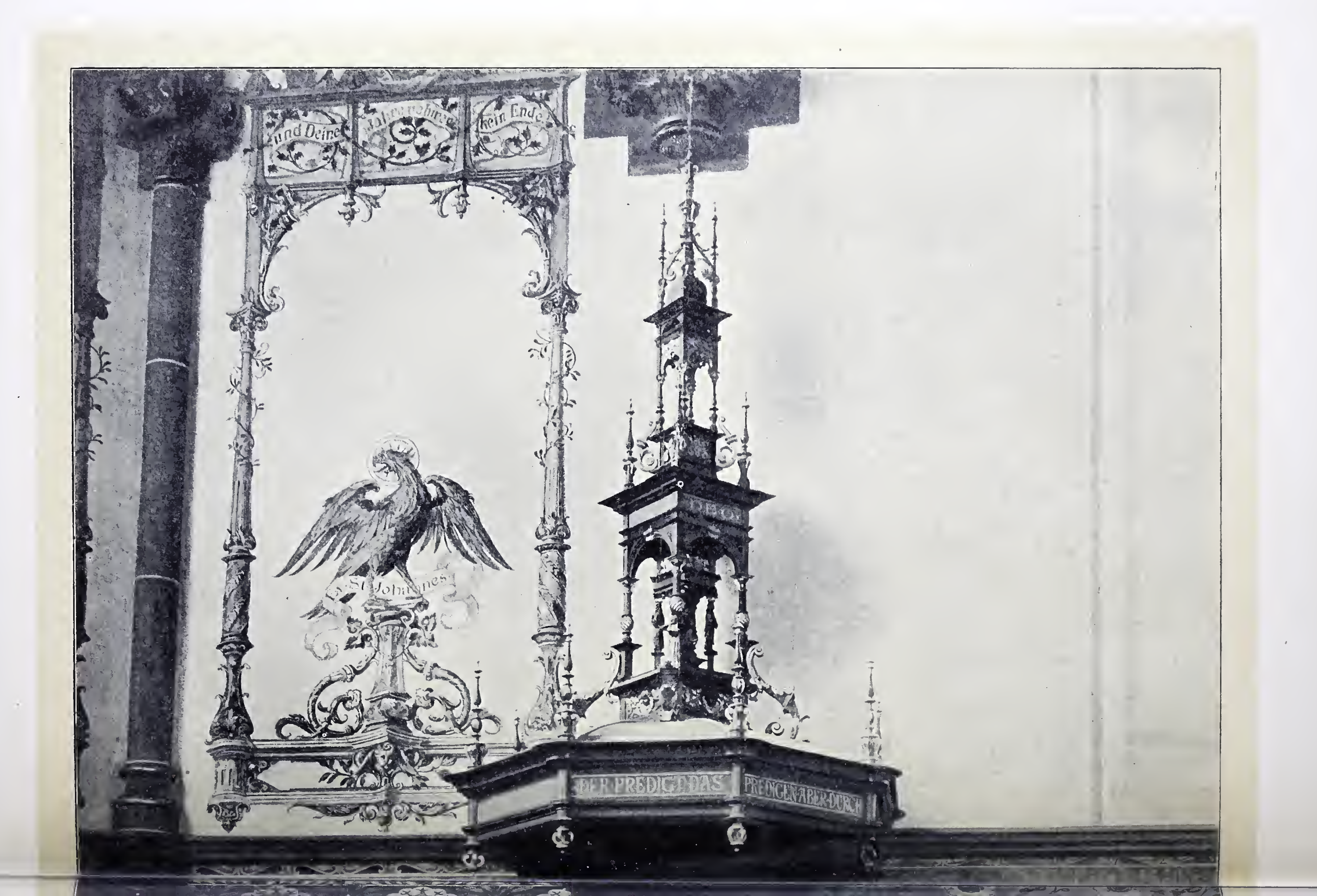
Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Maiheft.

Die dekorative Kunst und unsere deutschen Künstler. Von M. Seliger. — Dillmann-Thorndike'sche Glasgemälde. Von Dr. P. Schumann. — Neue Pariser Möbel und Einrichtungen. — Das moderne Farben-Ideal. — Von Dr. E. Zimmermann. — Etwas über Fransen und Quasten.



Untertasse, Fabrik von Castelli. XVII. Jahrh.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


und Deine
kein Ende
St. Johannes
DER PREDIGT DAS



Kanzel in der Peterskirche in Frankfurt a. M., erbaut von den Architekten GRISEBACH und DINKLAGE, Berlin.



DIE MENSCHLICHE FIGUR ALS DEKORATIVES ELEMENT.

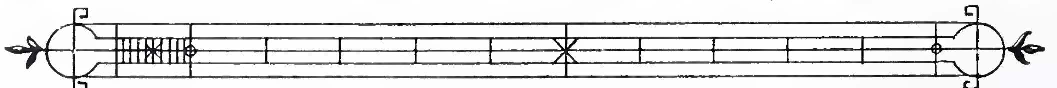
II.

In der Ornamentik der historischen Kunst.



HATTE die Kunst der vom Lichte geschichtlicher Überlieferung erhellten Zeit einerseits einen reichen Schatz figürlicher Dekorationsmotive, zu schematischem Linienspiel verkümmert, von der prähistorischen Kunst übernommen, so war auf sie andererseits auch die Freude an naturalistisch-figürlicher Dekorirung ihrer Erzeugnisse übergegangen. Die menschliche Figur blieb im ganzen Verlauf der Kunstentwickelung das erste und vornehmste Element der dekorativen Kunst, und in demselben Maße, als ihre Darstellung naturgemäßer und freier, oder stilisirter, gebundener ward, verzeichnet die Kunstgeschichte für die betreffende Epoche der Kunstentwickelung einen Fortschritt, einen Höhepunkt, oder eine Stagnation, einen Verfall. Nationen, die frühzeitig in ihrem angeborenen Naturnachbildungsdrange durch äußeren Zwang gehemmt wurden, haben es überhaupt zu keiner eigenen Kunst gebracht, nicht einmal zu einer individuellen Architektur, so fern auch scheinbar dieses Kunstgebiet von der Naturnachbildung liegt: so die Israeliten, denen das mosaische Gesetz die Darstellung Gottes und seines Ebenbildes verboten hatte. Völker, die ein religiöses Bilderverbot erst betraf, als ihre Kunstthätigkeit schon eine gewisse Reife erlangt hatte, ließen dann ihrer bereits angeregten künstlerischen Phantasie die Zügel schießen auf Gebieten, in denen Völker, die ihrer künstlerischen Einbildungskraft auf dem Gebiete der freien Künste gerecht werden konnten, der Verstandesthätigkeit den Vortritt einräumten und in erster Linie die Zweckmäßigkeit im Auge hatten: in den tektonischen Künsten. So kam die Kunst des Islam zu ihrer, von einer kraus wuchernden Ornamentik erdrückten, mehr malerischen als konstruktiven Architektur, zu der Bizarrerie ihrer kunstgewerblichen Formen. In der Erkenntnis der bis an ihre Wurzeln eindringenden Schädigung, die ihr das Verbot, die sinnliche Natur in sinnfälliger Weise nachzubilden, zugefügt hat, hat sie das abstraktere Mittel der Naturwiedergabe, die Schrift, durch eine Ungebundenheit, wie sie die Schriften anderer Kulturvölker nie gekannt, in die spärliche Reihe ihres ornamentalen Schatzes aufgenommen. Die Schrift ist das bedeutendste Glied

Randleiste, entworfen von EDUARD LIESEN, Berlin.



Schrank im Kunstgewerbemuseum in Leipzig, aufgenommen von FR. REIMANN, Leipzig.

dieser Ornamentik, da sie, durch das, was sie aus drückt, in einem gewissen Sinne naturalistisch und auch in ihrer äußeren Form, die ja doch immerhin feststehender und weniger nach Belieben verändert ist, als die völlig nach Willkür zu behandelnde, aller vorgeschriebener Norm bare Linie oder die stilisirte Pflanze, den unabänderlich gegebenen und nicht nach Belieben frei umzugestaltenden Naturerscheinungen näher steht als dem linearen oder dem stilisirt-vegetabilischen Ornament.

Für unsere obige Behauptung, dass der Rückgang einer Kunst mit dem Rückgang der naturalistischen Behandlung und dem Umsichgreifen einer strengen Schematisirung der menschlichen Figur Hand in Hand geht, ist, neben dem kurzen Entwickelungsgang der Kunst primitiver Völker, der in dem Augenblicke sein Ende nimmt, in dem die menschliche Figur zum linearen Ornament verknöchert, die Geschichte der ägyptischen Kunst wohl der überzeugendste Beweis.

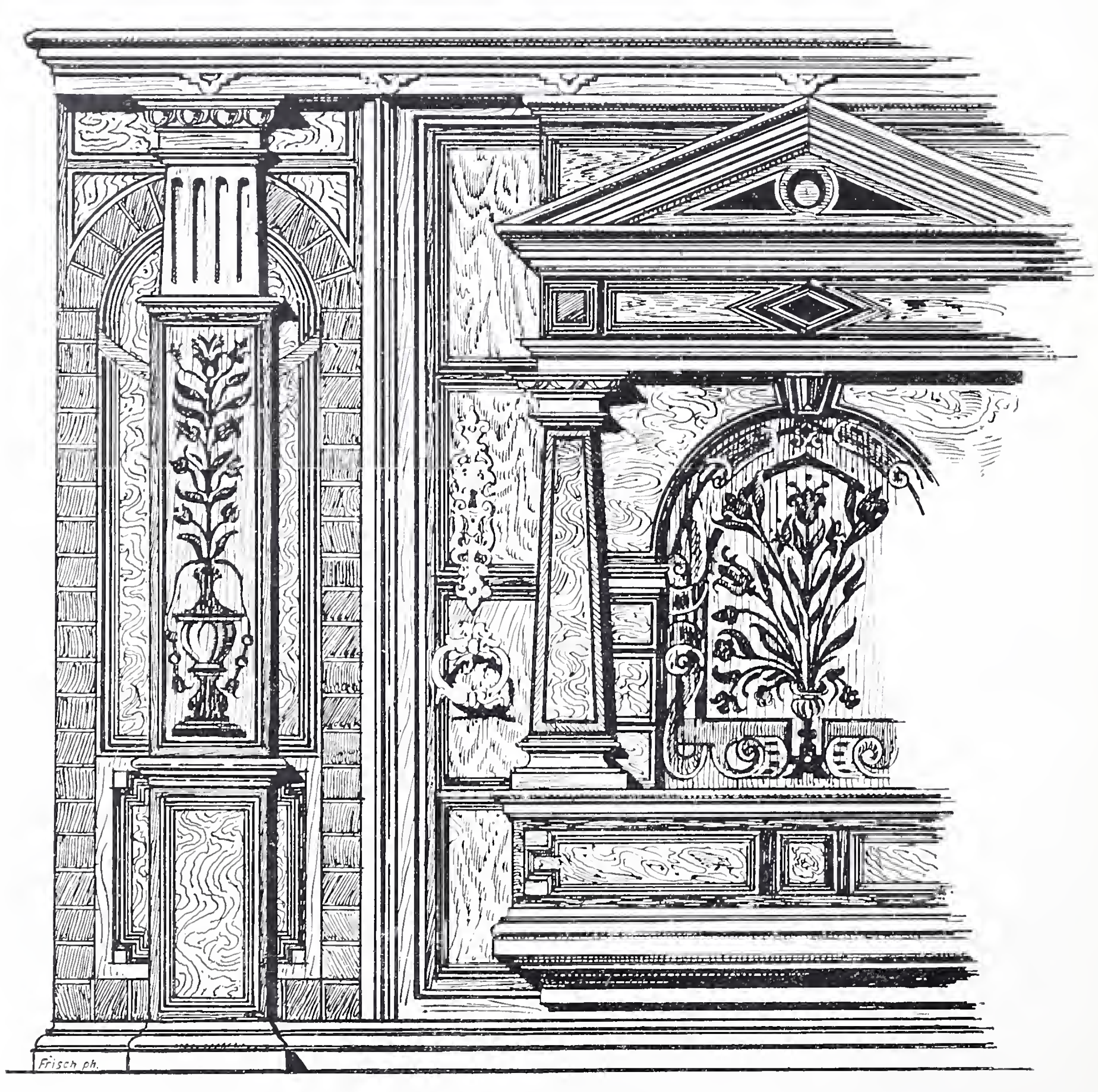
Der hoch entwickelte Totenkultus der Ägypter mit seinem Glauben, das Leben der Seele im Totenreich währe nur so lange, als sich der Leichnam auf Erden erhalte, hatte frühzeitig einerseits zu der großartigen Einbalsamirungskunst, andererseits aber zur Heranbildung einer Plastik geführt, wie sie die Kunst keines anderen Volkes am Beginne ihrer Entwickelung von solch frappirender Naturtreue aufzuweisen hat.

Es war begreiflich, dass die früh-ägyptische Bildhauerei sich des höchst möglichen Naturalismus befliss, nachdem ihr einziges Ziel die Schaffung eines Ersatzes für den trotz sorgfältigster Einbalsamirung allmählich dahinmodernden Leichnam war, des polychromirten Totenbildes, das man — vorsichtshalber oft in mehreren Exemplaren — als naive Täuschung der Götter in den Grabkammern aufstellte. — Mehrere dieser der ältesten Epoche der ägyptischen Kunst angehörigen Werke haben sich uns erhalten: Die in Meidum gefundenen Statuen eines Ehepaares (im Museum von Gizeh), das Bildnis des Dorfschulzen (ebenda), die Figur des Schreibers (im Louvre) u. a. — Alle diese Bildwerke zeigen eine erstaunliche Naturwahrheit, ein geradezu pedantisches Eingehen in die geringfügigsten Details des menschlichen Körpers; aber so weit sie auch an äußerer Wahrheit die ungeschickten, linkischen Erzeugnisse der frühhellenischen Kunst überragen, eines fehlt ihnen gänzlich, das, was die griechische Plastik von Anfang an, wenn auch nur konventionell-andeutungsweise und oft karikirt, aufwies: die Wiedergabe des inneren Lebens, des Affekts, des Psychisch-Individuellen. Und wie einerseits die frühgriechische Plastik, durch ihre Versuche, das innere Leben wiederzugeben, dazu prädestinirt erschien, allmählich den Gipfelpunkt der wahren Kunst zu erreichen, so trug, bei aller äußerer Naturwahrheit ihrer frühesten Werke, die ägyptische Kunst in dem Fehlen inneren Gehaltes den Todeskeim in sich: der bei den alten Ägyptern hoch entwickelte Sinn für alles Mechanische, der ihr Auge für die Gliederung des menschlichen Leibes so sehr schärfte, dass sie auch relativ früher als alle anderen Nationen packend naturalistische Kunstwerke zu schaffen im stande waren, hat in kürzester Zeit den einmal richtig erfassten Aufbau der menschlichen Figur zu einem konventionellen Schema umgestaltet, das nur dank des Umstandes, dass die Verhältnisse eben von Haus aus richtig erfasst waren, nicht dahin führte, wohin die in falschen Verhältnissen gezeichneten schematischen Figuren der Kunst primitiver Völker führten: zur Verkümmerung, zum rein geometrischen Ornamentmotiv, das seine Abstammung von der menschlichen Figur kaum oder gar nicht mehr erkennen lässt. — Aber durch diese Typisirung des Menschen, des Hauptgegenstandes der bildenden Kunst, ward die Kunst des alten Ägypten ein für alle Male gleich zu Beginn ihrer Entwickelung vernichtet; denn die ägyptische Kunst in ihrem ganzen Umfange war und blieb eine stagnirende, und eine stagnirende Kunst ist keine Kunst.

Trotz dieser Reduzirung der menschlichen Figur auf einen rein schematischen Typus fallen die menschlichen Darstellungen der ägyptischen Kunst nicht in den Rahmen unserer Betrachtung derjenigen Fälle, in welchen, im Verlaufe der Kunstgeschichte, die menschliche Figur als Element der Ornamentik im engeren Sinne auftritt. Allerdings gehört das ganze weite Feld der Dekorationsmalerei und der dekorativen Plastik — um welche beiden Zweige menschlicher Kunstthätigkeit es sich ja bei den figuralen Darstellungen der ägyptischen Kunst zumeist handelt — in das Gebiet der Ornamentik, der Ausschmückung, im weitesten Sinne des Wortes, und selbst Kunstwerke von ausgesprochenstem Selbstzwecke, wie das Tafelgemälde, die Statue, erfüllen ja in zweiter Linie stets den ornamentalen Zweck der Verschönerung ihrer Umgebung; aber wir müssen bei unserer Betrachtung naturgemäß die Grenzen der Ornamentik enger ziehen — auch der Sprachgebrauch thut dies ja, indem er die ausschmückende Kunst im weiteren Sinne, zum Unterschied von der engeren Ornamentik, mit dem im Grunde genommen synonymen Worte „Dekoration“ bezeichnet — und können als Ornament nur diejenigen Kunstformen ins Auge fassen, deren einziger Zweck die Ausschmückung des Gegenstandes ist, an dem sie sich befinden. Demnach lassen sich, in unserem Sinne, neben geometrischen Motiven nur diejenigen Naturgebilde als Elemente der Ornamentik auffassen, die eine so weitgehende Stilisirung ihrer Formen zulassen, dass die Kunst sie als an sich völlig sinnloses Werkzeug — ein konventionell hineingelegter Sinn, wie etwaige symbolische Bedeutung kommt hier natürlich nicht in Betracht — zur Verschönerung eines zweckdienlichen Gegenstandes nach eigenem Gutdünken, ungebunden durch die Naturgesetze, denen sie in ihrer natürlichen Existenz unter-

worfen sind, verwenden kann. Denn sobald ein Naturgebilde unstilisirt, in der Form, in der es uns die Natur selbst bietet, von der Kunst dargestellt wird, verliert es den Charakter des ornamentalen Elements; einer derartigen Darstellung gegenüber tritt in uns das Gefühl, dass wir eine Darstellung des Gegenstandes vor uns haben, zurück vor dem Interesse an dem Gegenstande selbst, und wir fordern auch von seiner Darstellung die Befolgung derjenigen Normen, die wir den Gegenstand selbst befolgen zu sehen gewohnt sind. So kann beispielsweise ein naturalistisch dargestellter Epheuzweig keine Rosenblüten tragen — wie es, stilisirt, die griechische Ornamentik zeigt; so kann ein gewichtiger Wappenschild, ein schwerer Schmuckgegenstand nicht an einer der Natur getreu nachgebildeten, schwachen Blumenranke hängend abgebildet werden — wie wir sie in der Ornamentik der Gotik und der Renaissance an stilisirten Ranken hängend finden; so könnten, streng genommen — wenn man eine Deckenmalerei nicht als völlig selbständiges Kunstwerk auffasst — naturwahr gemalte Blumen- und Fruchtstücke nicht frei schwebend an der Decke dargestellt werden; denn der natürliche Epheuzweig trägt keine Rosen, die natürliche Blumenranke würde von der schweren Last geknickt, das natürliche Blumen- oder Fruchtgewinde würde vom Plafond herabfallen.

Würde die Ornamentik ihre Elemente in die Machtsphäre all jener unzähligen Gesetze stellen, die den Naturkörpern diktirt sind, so wäre sie an allen Ecken und Enden gebunden und büßte gerade ihren höchsten Reiz ein: die Freiheit. So kann denn die Ornamentik in unserem, im Verhältnis zur Dekoration engeren Sinne

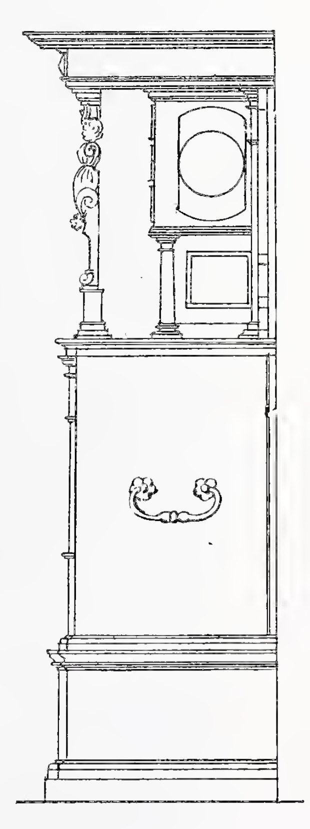


Schrank im Leipziger Kunstgewerbemuseum, Unterteil, aufgenommen von Fr. Reimann, Leipzig.

nur stilisirte Naturformen verwenden, mit denen sie schalten und walten kann, wie sie es eben braucht.

Eine so weitgehende Stilisirung der menschlichen Figur, ihre Stilisirung in diesem Sinne überhaupt, ist an sich eine Unmöglichkeit, angesichts ihrer hohen geistigen Bedeutung, ihres großen inhaltlichen Wertes: die Darstellung der menschlichen Figur ist immer und muss immer in gewissem Sinne Selbstzweck sein und kann deshalb über eine bestimmte Grenze der Naturwahrheit nicht hinaus. Allerdings ist diese Naturwahrheit eine relative und kann nur von dem Standpunkte aus erkannt werden, von dem die Darstellung erfolgt ist: wir, in unserem durch die lange Schule der Kunstentwickelung gereiften Formverständnis, stehen den figürlichen Darstellungen der ägyptischen, der assyrisch-babylonischen, der archaisch-hellenischen, der chinesischen, ja häufig der frühchristlichen, byzantinischen, romanischen und selbst des öfteren noch der spätmittelalterlichen Kunst ratlos gegenüber und finden uns endlich damit ab, sie als konventionelle Zeichen für das Dargestellte, als eine Art Bilderschrift aufzufassen, zu der man seine Zuflucht genommen haben mag, in der Erkenntnis der Unmöglichkeit, die Natur halbwegs getreu nachzubilden. Die Zeitgenossen sahen durch das Auge der Künstler, oder, besser gesagt, sie hatten eben auch kein geschulteres Auge als diese; das erhellt schon aus so manchen auf uns gekommenen Schriftquellen, in denen eine figürliche Darstellung als der höchste Gipfel der Naturwahrheit gepriesen wird, die, wenn sie sich uns erhalten hat, in unseren Augen, bei allem antiquarischen Enthusiasmus, oft nichts ist, als eine naive Stümperei, ein Schema. Aber dadurch, dass jede Zeit in den für uns noch so schablonenhaften menschlichen Figuren ihrer Kunst immer leibhaftige Menschen erblickte oder mindestens ihre bestmögliche Wiedergabe als beseelte, denkende, handelnde Geschöpfe, war es von vornherein ausgeschlossen, dass die menschliche Gestalt zur Nichtigkeit eines Elements der Ornamentik herabsinken konnte. Hierbei muss man absehen von der durch unverstandenes Kopiren und gewisse Techniken hervorgerufenen Verkümmerung zu rein linearen Ornamenten, wie wir dies an der Hand der Kunstübung der modernen auf tiefster Kulturstufe stehenden Völker für die vorgeschichtliche Kunst konstatirt haben, und wie es uns in historischen Zeiten in der frühmittelalterlichen Kunst der Iren begegnet. Diese ließen ihrer Phantasie durch verständnisloses Nachmalen von Miniaturen, unter dem indirekten Einfluss von Weberei und Flechtarbeit, vor allem aber durch den direkten Einfluss der Kalligraphie die Zügel schießen. Bei dem Umstande, dass in den irischen Klöstern neben der Miniaturmalerei auch die Metallarbeit — (die in Nordeuropa unter allen Künsten am längsten den aus den Zeiten primitivster Kultur ererbten rein geometrischen Ornamentstil beibehält) — eifrig betrieben ward — (der Kalender von Cashel nennt z. B. den Mönch Dagaeus († 586) zugleich als Kalligraph und Schmied in Erz und Eisen), erklärt sich auch bei der Darstellung der menschlichen Figur — die charakteristischen Vorliebe für Symmetrie, für Anwendung von Zirkel und Lineal und für phantastisch verschlungenes Linien- und Bänderspiel. — Ähnlich hat auch die byzantinische Kunst, deren Leistungen übrigens speciell auf dem Gebiete der Darstellung des Menschen, bis auf Kondakoff's für die neueren hierfür bezüglichen Untersuchungen grundlegendes Werk über die byzantinische Kunst, von der Kunstgeschichte ungebührlich unterschätzt wurden, unter den schädigenden Einflüssen des Bilderstreites einerseits, und der schwierigen Techniken der Mosaik und des Zellenschmelzes andererseits, mancherlei Fälle von Verkümmerung der figürlichen Darstellung zum Ornament aufzuweisen. Ein bezeichnendes Beispiel bietet ein Emailbildnis des Heilands im Welfenschatz (reproduzirt bei Bucher, Geschichte der technischen Künste, Bd. I, Seite 56), bei welchem Kopf und Körper beinahe zur Unkenntlichkeit stilisirt sind, und die Arme bereits zu einem pflanzlichen Ornament umgestaltet erscheinen.

Solche Fälle, die ja eine immer mehr oder minder unbeabsichtigte Stilisirung der menschlichen Figur repräsentiren, abgerechnet, kennt die Kunst keine Stilisirung der menschlichen Formen in der Art, wie sie vegetabilische und oft auch animalische Formen stilisirt. — So könnte nach unserer obigen Behauptung, die reine Ornamentik verwerte nur stilisirte Naturformen, die menschliche Figur gar keine Aufnahme unter ihren Elementen gefunden haben; aber in gewissem, beschränktem Maße fällt denn doch auch die allerdings meist idealisirt, jedoch immerhin naturgemäß wiedergegebene menschliche Figur in den Rahmen der engeren Ornamentik und zwar da, wo ihre individuelle Bedeutung als vernunftbegabtes Lebewesen vor dem ästhetischen Werte ihrer äußeren Erscheinung völlig in den Hintergrund tritt, und wo sie sich harmonisch in stilisirte Darstellungen vegetabilischer Formen oder in lineare Ornamentmotive einfügt.



Schrank im Leipziger Kunstgewerbemuseum, Seitenansicht, aufgenommen von Fr. Reimann, Leipzig.

Der starren Ornamen-



Gotischer Pokal, entworfen und ausgeführt von ALEXANDER SCHÖNAUER, Hamburg.

tik der alt-orientalischen Völker lag diese rein ornamentale Verbindung pflanzlicher und geometrischer Motive mit der menschlichen Figur völlig fern; die Darstellung des Menschen bewahrt in der Kunst Ägyptens und Mesopotamiens stets den epischen Charakter: immer handelt es sich bei ihr um Wiedergabe eines Geschehnisses und nicht um rein ästhetische Verwertung der menschlichen Figur; so sind auch beispielsweise die zwei



Gotischer Pokal, Oberteil, entworfen und ausgeführt von ALEXANDER SCHÖNAUER, Hamburg.

stehenden oder knieenden Gestalten, welche den in der assyrisch-babylonischen Kunst stets wiederkehrenden „Baum des Lebens“ beiderseits begleiten, nicht als ornamentales Beiwerk, sondern als handelnde Personen eines bestimmten, religiösen Vorgangs aufzufassen.

Trotzdem haben die alt orientalischen Völkerschaften den Grund gelegt zu einer späteren, eigenartigen, streng ornamentalen Verwendung der menschlichen Figur. Sie schufen jene sonderbaren, aus Tier und Mensch zusammengesetzten mythologischen Gestalten, — auch unsere Engel stammen direkt aus der assyrischen Mythologie, — die sich von ihnen in den Glauben und in die Kunst von Hellas und Rom vererbten.. Späterhin, in aufgeklärteren Zeiten, da der naive Glaube an ihre Existenzmöglichkeit mehr oder minder gewichen war, wurden sie, dank ihrer phantastischen, der künstlerischen Einbildungskraft freiesten Spielraum lassenden und leicht mit vegetabilischen Ornamentmotiven zu vereinenden Erscheinung, speciell in der üppigen Ornamentik der spätrömischen Kunst zu einem der wesentlichsten Elemente dieser Verzierungsart, zu den Grottesken, wie sie die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts benannte.

Die griechische Ornamentik der klassischen Zeit war für eine Einbeziehung der menschlichen Figur nicht geschaffen: die edle Schlichtheit ihrer Motive widersprach einer solchen Verbindung von vornherein, und außerdem sträubte sich der individualistische Sinn der griechischen Kunst, der sie so rasch von der typischen Darstellung des Menschen frei gemacht hatte, gegen die Verminderung des persönlichen Wertes der Menschengestalt durch ihre Verwendung als rein ornamentales Element.[1] Die figürliche und die rein ornamentale Dekoration gingen in der ganzen klassischen Kunst Griechenlands unvermengt nebeneinander her. Diese schmückte die untergeordneteren Glieder des tektonischen Aufbaus, jene hob die Hauptteile desselben hervor; so finden sich in der Vasenmalerei die figürlichen Darstellungen am Leib der Gefäße, im Gegensatz zu der vegetabilischen und linearen Ornamentirung von Hals und Fuß, so erfolgt in der Architektur die figurale Ausschmückung von Fries und Giebel, im Gegensatz zu der rein ornamentalen Verzierung der übrigen Teile des Gebäudes.

Diese figürlich-dekorativen Darstellungen der griechischen Kunst, wie sie einerseits, edel maßhaltend, ihre dekorative Tendenz stets in erster Linie im Auge behielten und immer im Rahmen des von ihnen geschmückten Gegenstandes das Nebensächliche bilden, verloren andererseits niemals ihren inneren, geistigen Gehalt als sinnfällige Erzählung eines Vorgangs. Dadurch gehören sie, trotz des bescheidenen Zurückdrängens ihres Selbstzwecks, dem Gebiete der freien Künste an, zu deren glänzendsten Leistungen sie oft zählen (Parthenonfries!), und die Verschmelzung figuraler mit vegetabilischen und geometrichen Motiven blieb von der griechischen Ornamentik ausgeschlossen. Nur die Darstellungen der bereits zur homerischen Zeit geübten figürlichen Weberei, die mit ihrer von Semper mit Recht als Stillosigkeit getadelten steten Wiederholung desselben Motivs in ihrer Technik auch die menschliche Gestalt bald zu einer Art linearen Ornaments umstilisirt, machen hier, in beschränktem Maße, eine Ausnahme. Das figurale Element — ein Erbteil der alt orientalischen Textilkunst — hat dann namentlich in der spätrömischen Weberei und Wirkerei eine hohe Blüte erreicht. Dies geschieht nicht nur in den Darstellungen der „Clavi“, die oft kleinen Tafelgemälden gleichen, sondern auch in gleichmäßiger Wiederholung als Musterung eines Stoffes (vergl. z. B. das in Sitten gefundene Fragment eines römischen Seidenstoffes, das zwischen Arabesken auf Seeungeheuern sitzende Najaden als Muster aufweist, reproduzirt bei Blümner, Geschichte des Kunstgewerbes im Altertum, Bd. I, Figur 11)[1]. Allmählich verkümmert dann in der sarazenischen Textilkunst das figurale Element.

Die Maske, die — allerdings in der klassischen Zeit höchst selten — in der griechischen Ornamentik eine Verbindung mit linearen und pflanzlichen Elementen eingeht, kann nicht als menschliches Motiv aufgefasst werden: sie ist hier stets die stark verzerrte Theatermaske, nicht das naturalistische Maskaron späterer Kunstepochen, und als solche eben nicht das lebendige menschliche Antlitz, sondern ein lebloser Gegenstand, der jenes in stärkster Stilisirung und Übertreibung darstellt.

Anders als in Hellas selbst entfaltete sich die griechische Kunst in Süditalien. Die weitaus günstigeren äußeren Verhältnisse hatten hier zu üppig prunkender Lebensweise geführt, und diese fand ihr getreues Spiegelbild in der Kunst, die sich rasch von den maßvollen Regeln der mutterländischen Kunst emanzipirte und namentlich der Ornamentik eine im Vergleich zu den strengen Satzungen der rein griechischen Ornamentik ungemein weitgehende Freiheit einräumte. Am prägnantesten zeigt sich dies in der süditalienischen Vasenmalerei, die sich allmählich einen von der Gefäßdekoration der griechischen Kunst völlig verschiedenen Stil herausbildete; in diesem von der Kunstgeschichte als apulisch

1) Die scheinbar dem geometrischen Ornament sich nähernde figürliche Dekoration des sog. „geometrischen Stils“ der griechischen Vasenmalerei zeigt stets erzählende Darstellungen von Vorgängen und fällt demnach, da die wenn auch schematisch wiedergegebene und von rein ornamentalen Motiven abgeleitete menschliche Figur immer als handelnd und als inhaltlich interessirend und nicht nur als formal wohlgefällig dargestellt ist, nicht in den Bereich der Ornamentik in unserem Sinne.

1) Die im Verlaufe dieses Aufsatzes angeführten Beispiele sind meist rein zufällig gewählt, ebenso wie die Citirung einzelner ihre Reproduktionen aufweisender Werke, die Auffindbarkeit derselben an anderen Orten durchaus nicht ausschließen soll.

bezeichneten Ornamentstil, der die stilisirten Pflanzenformen der klassisch-griechischen Ornamentik zu allerdings niemals naturalistischem, aber in phantasievoller Fülle wucherndem Rankenspiel umwandelte, begegnet uns zum ersten Mal in der Kunstgeschichte die rein ornamentale Verwendung der menschlichen Figur.

Die griechische Kunst hatte seit ihrer Blütezeit eine gewisse Vorliebe für figürliche Einzeldarstellungen an den Tag gelegt und besonders — wohl angeregt durch die beliebte Darstellung des Gorgoneion — das menschliche Antlitz allein zu dekorativen Zwecken verwertet: so wurden, wie wir aus Vasenmalereien der besten Zeit ersehen, die einzelnen Holzstäbe der Sitzmöbel, vor allem der Klappstühle, an ihren Endflächen — abgesehen von den Fußenden, die fast immer in Tierklauen endeten — mit Metallscheiben beschlagen, welche ein menschliches Antlitz, oft das fratzenhaft verzerrte Medusenhaupt des älteren Stils, als einzigen Schmuck aufwiesen (vergl. Blümner, Bd. II, Fig. 13); ähnlich verzierte Metallplättchen wurden, wie aus dem 4. Jahrhundert stammende Goldfunde aus der Krim bestätigen, als Verzierung auf Kleiderstoffe aufgenäht, und zu demselben Zwecke verwendete man auch aus Metall längs der Konturen ausgeschnittene ganze Figuren: Darstellungen von Tänzerinnen, von Eroten, von Sphingen etc. Bis auf diese letzteren, die allerdings oft schon in der Blütezeit der griechischen Kunst eine beinahe ausgesprochen rein ornamentale Behandlung zeigen — der Unterleib schließt mit einer Palmette ab, das flatternde Gewand läuft unterhalb der Leibesmitte beiderseits in einer Spirale aus, die Flügel erscheinen im höchsten Maße stilisirt (vergl. Blümner, Bd. I, Fig. 100) — sind diese zu ornamentalen Zwecken verwendeten Einzeldarstellungen menschlicher Figuren in der klassischen Kunst von Hellas niemals zu Elementen der Ornamentik in unserem Sinne geworden. Sie besaßen stets als mythologische oder genrehafte Darstellungen einen gewissen Eigenwert und somit Selbstzweck und konnten infolgedessen nicht auf den inhaltlichen Nullpunkt herabsinken, auf welchen, wie wir oben gesehen, ein Naturobjekt herabgedrückt werden muss, um unter die Elemente der Ornamentik eingereiht werden zu können. Die griechisch-süditalische Ornamentik hat diese inhaltliche Entwertung der menschlichen Figur durchgeführt und hat zuerst das menschliche Antlitz und späterhin die ganze menschliche Gestalt als gleichwertiges Element ihrem Schatze stilisirt-vegetabilischer Motive beigesellt.

So begegnen uns in der Ornamentik der apulischen Prunkvasen (sie haben sich uns ziemlich reichlich erhalten und gehören trotz mancher stilwidriger Einzelheiten und trotz häufiger Flüchtigkeit in der Malerei, wie sie eben fabriksmäßige Arbeit mit sich bringt, jedenfalls zu den pompösesten und effektvollsten Erzeugnissen der antiken Keramik) schöne weibliche Köpfe, ohne jegliche eigene Bedeutung, umgeben von schwungvollem Rankenwerk, ja aus ihm in organischer Verbindung hervorwachsend (vergl. z. B. Blümner, Bd. I, Fig. 49). Allmählich bezieht die apulische Ornamentik auch die ganze menschliche Figur, vornehmlich Puttengestalten in ihren Kreis, indem sie dieselben entweder in dem Geäst ihrer phantastischen Pflanzenformen sich tummelnd darstellt, — eine mehr naturalistische Verwendung der menschlichen Figur, die, da sie immerhin eine, wenn auch sehr nebensächliche Handlung wiedergiebt, strenggenommen nicht ganz in das Gebiet der Ornamentik in unserem Sinne fällt, — oder, indem sie dieselben, in rein ornamentaler Weise, mit ihren vegetabilischen Motiven verwachsen lässt: die stilisirten Pflanzen der apulischen Ornamentik tragen menschliche Figuren als Blüten. (Schluss folgt.)

Wien. *FRITZ MINKUS.*



Vignette, gezeichnet von HANS SCHULZE, Berlin.





Berlin. Im *Verein für deutsches Kunstgewerbe* in *Berlin* machte am Mittwoch den 12. Mai Herr Prof. *Paul Schley* Mitteilungen über „Eine Studienreise nach Spanien und Portugal" unter Vorführung zahlreicher Photographieen und Aufnahme von Bauten, Dekorationen, Möbeln, Metallarbeiten, Waffen, Fliesen, Stoffen und anderen Arbeiten des spanischen, portugiesischen und maurischen Kunstgewerbes. Redner erwähnte zunächst die großen Schwierigkeiten einer spanischen Reise, die es verhinderten, dass dieses in seinen Bauten und Kunstwerken so hochinteressante Land im allgemeinen mehr bereist werde. Er schilderte hiernach den im großen Ganzen sehr öden und beinahe trostlosen Charakter der spanischen Landschaft, die unglaublichen Sandwüsten, denen die wenigen Anpflanzungen von Ölbäumen und Weinreben vergebens eine angenehmere Stimmung zu geben versuchten. Nur die Städte heben sich aus diesen Sandflächen ab. Aber auch sie sind meist von einem Kranze von Schutthaufen umgeben, die aus zusammengestürzten Gebäuden bestehen. An diesen Verwüstungen ist der enorme Rückgang der Einwohnerschaft dieses früher so bevölkerten und reichen Landes schuld. Ebensogroß aber wie diese Verwüstungen an Gebäuden ist auch die Armut der Bevölkerung. In keinem Lande dürften so viele Bettler, Blinde, Krüppel und Kranke zu finden sein, wie hier, wo sie zugleich in ganzen Scharen auftreten, dabei aber die Fremden weniger belästigen als in Italien. Redner wandte sich hiernach der Betrachtung der großartigen Bauwerke zu, die aus früheren Jahrhunderten noch erhalten sind, sich aber meist auch in einem bejammernswerten Zustande befinden. Es werde wohl hier und da etwas reparirt, was größtenteils mit vielem Geschick und Verständnis geschehe, aber dies sei doch viel zu wenig. Die Bauten machen fast durchgängig den Eindruck des Verfalls. Am meisten gilt dies bei den Palästen, die unbewohnt dastehen, während die Kirchen noch in Benutzung sind und deshalb etwas besser erhalten werden. Aber nicht die Zeit allein habe diese Kunstdenkmäler zerstört, zum großen Teile seien dieselben auch verunstaltet durch Einbauten späterer Zeit, z. B. die Alhambra durch Karl V., der einen Palast hingebaut habe, u. a. Redner besprach weiter die Eigentümlichkeiten der verschiedenen von ihm besuchten Städte und hob die in diesen befindlichen kunstgewerblichen Arbeiten hervor als Schmiedeeisen, keramische Erzeugnisse, Gewebe u. s. w. Auch die Museen und Galerieen wurden erwähnt und die fast überall herrschende Unordnung sowie Unzugänglichkeit derselben gerügt. Außer den schon oben genannten Gegenständen waren von dem Kgl. Kunstgewerbemuseum und aus Privatbesitz eine große Anzahl älterer spanischer und maurischer Originalarbeiten, sowie die Werke Constantin Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal, und Max Junghändel, Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragenden Werken, zur Erläuterung des mit vielem Beifall aufgenommenen Vortrages ausgestellt. Herr Architekt Bruno Möhring verkündete hierauf das Ergebnis des Wettbewerbes um einen Meisterbrief für die Berliner Steinmetzinnung. Eingegangen waren 25 Arbeiten. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren Obermeister Dittmer, Steinmetzmeister Schilling, Prof. Max Koch, Dir. Dr. Jessen, Architekt Bruno Möhring, hatte beschlossen, die drei Entwürfe mit den Merkworten: 1. Arbeit, 2. Und dazu ward ihm der Verstand, 3. Säule zu prämiiren. Da jedoch die Mängel und Vorzüge dieser drei Entwürfe sich so sehr die Waage hielten, dass eine Abstufung unmöglich zu treffen war, so wurden die drei Preise vereinigt und zu gleichen Teilen von je 300 M. auf die drei Entwürfe verteilt. Als Verfasser ergaben sich: Motto: Arbeit, Fritz Becker, Maler und Zeichner, W., Steglitzerstr. 52; Motto: Und dazu ward ihm der Verstand, H. Phieler, Zeichner und Maler, S.W., Teltowerstr. 16; Motto: Säule, Th. Hänselmann, Friedenau, Rembrandtstr. 7 IV. Herr Möhring widmete nach Verkündigung des Ergebnisses den einzelnen Arbeiten eine eingehende Besprechung, wobei er die Vorzüge und Mängel derselben in klarer Weise kennzeichnete. *Fl.*

Berlin. Am Mittwoch den 26. Mai unternahm der *Verein für deutsches Kunstgewerbe* eine Besichtigung der Gnadenkirche, deren Erbauer Herr Geheimer Baurat Spitta in liebenswürdigster Weise die Führung selbst übernommen hatte und eingehende Erläuterungen über die Anlage und Ausführung der dekorativen Arbeiten gab. Besondere Bewunderung erregten die Mosaiken des Chores, der Logen und des Altarbildes, ausgeführt in der Mosaikanstalt von Puhl & Wagner in Rixdorf zum Teil nach Kartons von Professor Geselschap, ferner die trefflichen Glasfenster, die kräftigen Schnitzereien der Bänke und der Stühle der kaiserlichen Logen, die Steinarbeiten des Altars und der Kanzel, die Lichtkronen und Kandelaber, die dekorative Ausmalung und andere Teile des einheitlich gestalteten Ganzen. *Fl.*

München. *Bayerischer Kunstgewerbeverein.* Nach dem in der Generalversammlung vom 16. März d. J. erstatteten Bericht belief sich die Mitgliederzahl pro 1896 auf 1713 Mitglieder, d. h. 55 Mitglieder weniger als im Vorjahre. Die Vereinsbibliothek zählt 780 Werke in 1560 Bänden. In der Vereins-Ausstellungshalle waren 13 977 Gegenstände im Werte von 351 386 Mark gegen 15 036 Gegenstände im Vorjahre im Werte von 479 180 Mark. Die Ausgaben des Vereins betrugen 74 303 Mark 48 Pfennig bei 72 505 Mark

Einnahmen. Das Vereinsvermögen wies am 31. Dezember 1896 einen Stand von 174 687 Mark auf. Infolge des Rücktritts des langjährigen ersten Vorstandes, Direktor v. Lange, der siebzehn Jahre lang die Vereinsgeschäfte mit außerordentlichem Erfolge geleitet hat, wurde derselbe in einer außerordentlichen Generalversammlung vom 27. April 1897 zum Ehrenvorstand ernannt und der gleichfalls aus dem Vorstande ausscheidende bisherige dritte Vorstand, Magistratsrat Hergl, einstimmig zum Ehrenmitglied des Vereins gewählt. Auch der zweite Vorstand, Architekt G. Seidl, legte sein Amt nieder, so dass diese drei Ämter sämtlich neu besetzt werden mussten. Das Amt des ersten Vorstandes hat nunmehr Professor Rud. Seitz übernommen, das des zweiten Vorstandes Hofjuwelier Merk, das des dritten Vorstandes Bauamtmann Hocheder. Die Vereinsausschüsse wurden neu bezw. wieder gewählt in Ergänzung der ausscheidenden Mitglieder die Herren: Prof. Fritz v. Miller, Architekt J. v. Schmaedel, Maler Rich. Riemerschmied, Goldschmied Karl Rothmüller, Architekt K. Fr. Weyßer, Exc. Graf zu Castell, Architekt Wilh. Bertsch, Bildhauer Karl Groß, Kunstschlosser R. Kirsch, Bildhauer Petzold, Kunsttischler Till, Prof. G. Seidl, Rechtsrat Wölzel.

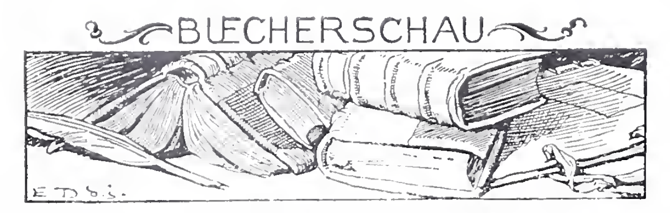


Weltausstellung in Paris 1900. Der deutsche Reichskommissar Geh. Rat Dr. Richter hatte auf den 20. Februar d. J. die von ihm auf dem Delegirtentage des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine vom Januar d. J. (s. Heft 6 des lfd. Jahrg.) in Aussicht gestellte Kommission von Fachleuten des Kunstgewerbes auf den 20. Februar nach Berlin zusammenberufen. Von 46 Geladenen waren 38 erschienen, welche über die schon auf dem Delegirtentage zur Sprache gekommenen Grundsätze über die Art der Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes berieten. Das weitere Vorgehen sollte durch einen aus 12 Mitgliedern der Kommission gebildeten Arbeitsausschuss festgestellt werden, der ev. je nach Lage der Sache auch in den einzelnen Kunstcentren tagen und dann von Fall zu Fall geeignete Fachleute zu seinen Sitzungen zuziehen sollte. Bis jetzt scheint jedoch der Ausschuss seine Arbeit noch nicht begonnen zu haben.

MUSEEN.

-u- ***Nürnberg.*** Dem *Jahresbericht des Bayerischen Gewerbemuseums für 1896* entnehmen wir folgendes: Zwei bedeutsame Ereignisse geben dem Berichtsjahr, das als das fünfundzwanzigste in der Geschichte des Bayerischen Gewerbemuseums den Charakter eines Jubiläumsjahres hatte, das Gepräge: die II. Bayerische Landes-Gewerbe-Industrie- und Kunstausstellung in Nürnberg und die Übersiedelung der Anstalt in das neue Museumsgebäude. Zu der Ausstellung hat das Museum nicht nur die Anregung gegeben, sondern deren ganze Organisation und künstlerische Durchführung sind sein Werk gewesen. Im Frühjahr fand der Umzug in das neue Museumsgebäude statt, dessen feierliche Eröffnung im Juni d. J. vorgenommen werden soll, nachdem die innere Ausstattung der Räume und die Aufstellung der Sammlungen vollendet sein wird. In dankenswertester Weise wurde dem Museum von der in Wiesbaden lebenden Witwe des im Jahre 1895 verstorbenen Kommerzienrates Sigmund Schuckert die ansehnliche Summe von 30 000 M. zum Zweck der Vermehrung der Sammlungen zum Geschenk gemacht. Durch den Tod wurde dem Museum entrissen Professor Dr. Jakob Stockbauer, Kustos der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums und Redakteur der Bayerischen Gewerbezeitung. Mit ihm hat die Anstalt ihren ältesten Beamten verloren, der in den 21 Jahren, die er ihr angehörte, eine überaus ersprießliche Thätigkeit entfaltet und es vortrefflich verstanden hat, den Gewerbetreibenden die fruchtbarsten Anregungen zu geben. In der Mustersammlung, in welcher namhafte Ankäufe nicht gemacht wurden, war man hauptsächlich damit beschäftigt, die Gegenstände zur Übersiedelung in den Neubau zu reinigen, auszubessern und hinüberzuschaffen. Die Aufstellung derselben wird bis zur Eröffnung des Museums beendet sein. Für die Vorbildersammlung mit Zeichensälen und Zeichenbureau war insbesondere die Zeit bis zur Eröffnung der II. Bayerischen Landesausstellung eine Gelegenheit, um die Vielseitigkeit der Einrichtungen der Vorbildersammlung im weitestgehenden Maße praktisch zu verwerten, sei es durch Überlassung geeigneten Vorbildermaterials, durch Ratschläge oder durch Anfertigung von Entwürfen und Details. Die Zahl der Entwürfe betrug 51, für welche über 400 Blatt Zeichnungen erforderlich waren, wobei zu bemerken ist, dass diese Entwürfe unter anderem betrafen: 3 vollständige Zimmereinrichtungen für die Landesausstellung 1896, dabei auch die allgemein anerkannte ländliche Zimmereinrichtung des Gewerbevereins Leutershausen, 2 Büffetts, 1 Salonschrank, 5 Kioske, welche im Parke verteilt waren, verschiedene kleinere kunstgewerbliche Objekte und 37 Arrangements von Ausstellungsobjekten, darunter eine ganze Anzahl, welche zu den größten und umfangreichsten der Ausstellung gehörten. Die Bibliothek und das Lesezimmer wurden des Umzugs halber seit Frühjahr dem allgemeinen Besuch nicht zugänglich, doch konnten Bücherverleihungen stattfinden, da die Bibliotheksbestände bald nach ihrer Überführung in das neue Gebäude aufgestellt worden sind. Der Mechanisch-technischen Abteilung oblag es im Berichtsjahre anlässlich der Landesausstellung, die umfangreiche Maschinenabteilung, welche nach Angabe der beteiligten Aussteller einen Umsatz von 1 077 248 M. erzielte, zu organisiren und deren Betrieb zu leiten. Für die „Technische Stelle für gewerblichen Rechtsschutz" wurden im Neubau des Bayerischen Gewerbemuseums besonders passende Räume und Einrichtungen geschaffen, in welchen die vom Kaiserl. Patentamte in Berlin nunmehr wöchentlich zugesandten Patentschriften, ferner die Verzeichnisse der in Deutschland geschützten Gebrauchsmuster und Warenzeichen, sowie die schweizerischen und amerikanischen Patente für alle Interessenten während der Dienststunden des Museums zur Einsichtnahme aufliegen. Seitens der beteiligten Kreise wird die „Technische Stelle für gewerblichen Rechtsschutz" namentlich vor Einreichung von Patent-, Gebrauchsmuster- und Warenzeichen-Gesuchen in Anspruch genommen. Insbesondere die Thatsache, dass der für die bayerische Kleinindustrie so wichtige Gebrauchsmusterschutz ohne amtliche Prüfung auf Schutzfähigkeit des angemeldeten Modelles erfolgt, lässt ein vorhergehendes Studium der bereits früher patentirten Neuerungen im Interesse der Schutzsuchenden gelegen erscheinen. Eine weitere, den praktischen Bedürfnissen des Industrie- und Gewerbelebens entsprechende Thätigkeit der mechanisch-technischen Abteilung bildet die Nachweisung von Bezugsquellen für Rohprodukte und Fabrikate aller Art. Hierzu dient namentlich die Einrichtung

des „Bayerischen Gewerbearchivs", welches bezweckt, dass bei den zahlreich einlaufenden Anfragen nach Bezugsquellen thunlichst bayerische Firmen namhaft gemacht werden können. Die bereits in den drei vorhergehenden Jahresberichten erwähnten Versuche zur Verbesserung der Bleiglasur für Töpferwaren wurden in diesem Jahre abgeschlossen. Es hat sich gezeigt, dass an verschiedenen Centren die Töpfer mit Hilfe der Infusorien- oder Tripelerde oder einem Gemische von beiden die Säurebeständigkeit der üblichen Bleiglasur so weit verbessern können, dass dieselbe den gesetzlichen Anforderungen vollkommen entspricht. In der mit der Abteilung verbundenen amtlich anerkannten Papierprüfungsanstalt wurden 90 Papierproben untersucht, welche zu 25 Beanstandungen führten. Die Permanente Ausstellung für Industrie und Handel war im Berichtsjahre geschlossen. Der Verband bayerischer Gewerbevereine zählte am Schlusse des Jahres 61 Vereine mit 9491 Mitgliedern. Dem Professor Dr. Stockbauer wird aus dem Kreise des Verbandes in Anerkennung seiner großen Verdienste und ersprießlichen Thätigkeit während der 21jährigen Wirksamkeit im Verbande als bleibendes Zeichen der Erinnerung ein Grabdenkmal errichtet werden.



Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868—1893. Zum 25jährigen Jubiläum der Kunstgewerbeschule des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Herausgegeben von der Direktion. Wien. Druck und Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1893.

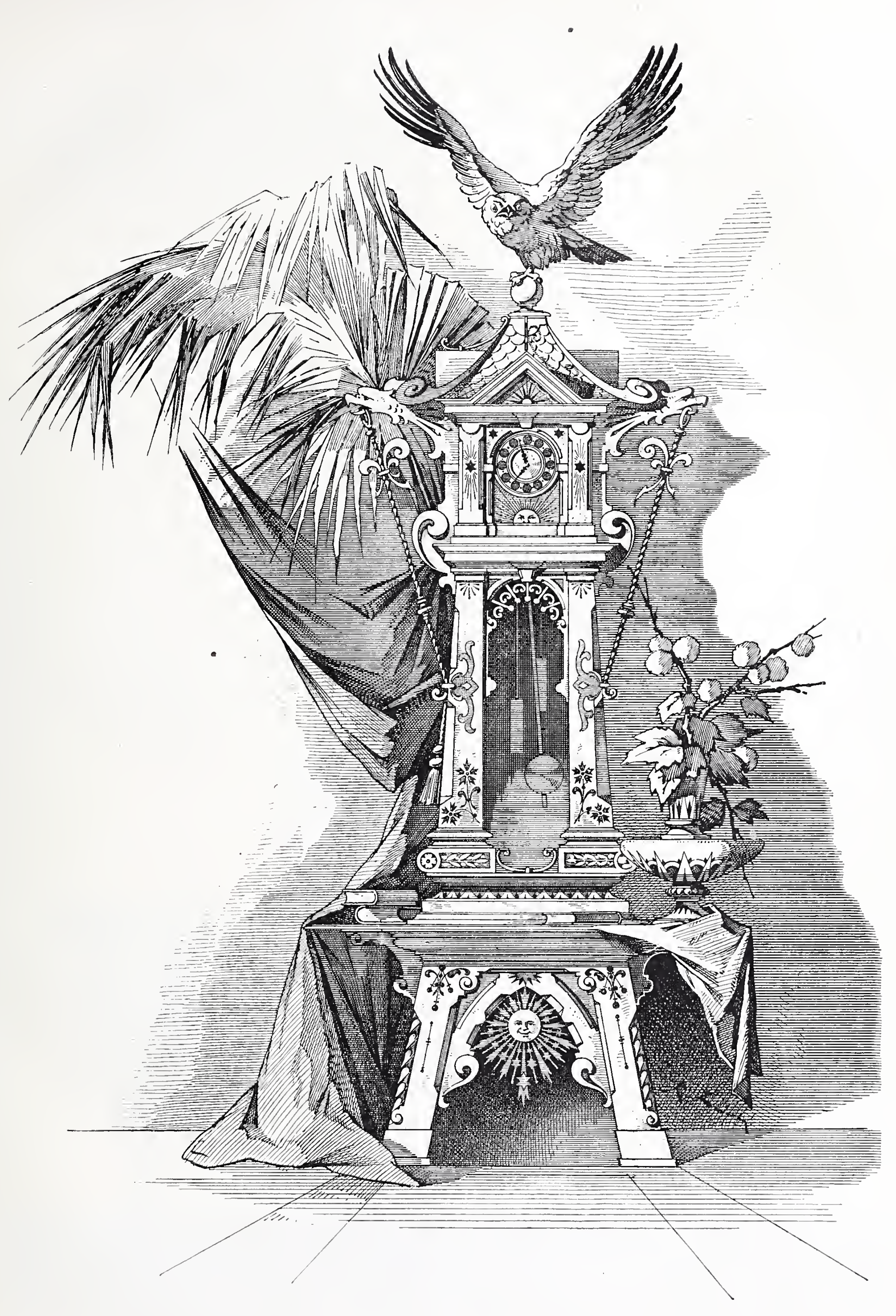
Die mit dem Museum verbundene Kunstgewerbeschule will durch das vorliegende Werk einen Überblick über die Resultate ihrer Thätigkeit geben. Die veröffentlichten Arbeiten sind teils von Lehrern der Anstalt, teils unter deren Leitung von fortgeschrittenen Schülern oder von solchen, welche bereits in das Berufsleben eingetreten sind, entworfen und soweit möglich in der Unterrichtsanstalt selbst ausgeführt worden. Darnach sind die veröffentlichten Arbeiten wohl im stande, die Erfolge der Anstalt vor Augen zu führen. Die großen, auf das vornehmste ausgestatteten Tafeln — 3 Lieferungen mit zusammen 30 Tafeln liegen uns vor — sind mit Kupferdruckplatten hergestellt und sind von Schülern der Abteilung für Radirkunst in Kupfer radirt. Die Mittel für die Herstellung der Platten gewährte der anlässlich des Regierungsjubiläums des Kaisers von Österreich im Jahre 1888 der Schule von Herrn Albert Freiherrn von Rothschild zu Verfügung gestellte Fonds, während die Herstellung der meisten kostbaren Arbeiten durch den Hoftiteltaxenfonds ermöglicht wurde. Einige der Arbeiten sind im Besitze von Mitgliedern des österreichischen Kaiserhauses, die meisten Eigentum des österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Fast durchweg bekunden die Arbeiten, welche die verschiedensten Gebiete kunstgewerblicher Thätigkeit umfassen, strengste Durchbildung im einzelnen, wie Festhalten an der durch Teirich, Storck, Eitelberger u. a. ausgebildeten Wiener italienischen Renaissance. Seien es Möbel, Schmuckgegenstände, Lederarbeiten, Arbeiten der Kleinplastik, ihnen allen ist deutlich der Einfluss der, oft sogar etwas schweren, von dem Einfluss der neueren Bewegungen im Kunstgewerbe frei gebliebenen Wiener Stilrichtung anzusehen. Alle Arbeiten aber bezeugen, wie sehr man gerade in Wien, dank dem Einflusse der Schule des Museums, auf handwerklich tüchtige und gediegene Ausführung kunstgewerblicher Arbeiten Wert legt. Aus den veröffentlichten Arbeiten ist allerdings nicht zu ersehen, wie weit man an der Wiener Schule auch den neueren Bestrebungen gerecht zu werden sucht, welche auf ein weniger strenges Festhalten an überlieferten Formen gerichtet sind, um den neuen, an uns herantretenden Aufgaben gerecht werden zu können. Doch soll ja eben die vornehme Publikation im wesentlichen ein Bild dessen geben, wie man an der Wiener Schule auf strenge Erziehung der Kunsthandwerker in den verflossenen 25 Jahren bedacht war. Und dafür legen die vorliegenden Blätter beredtes Zeugnis ab und werden in allen Bibliotheken, welche kunstgewerbliche Litteratur sammeln, nicht fehlen dürfen. Auch der schaffende Künstler wird trotz der den meisten Arbeiten eigenen strengen Stilrichtung diese Leistungen des Wiener Kunsthandwerks mit Nutzen studiren. Mit Erlaubnis der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst bringen wir im vorliegenden Hefte eine Reproduktion einer Tafel aus dem Werke in ca. $^{3}/_{4}$ der Größe der Originalabbildung. Bei dem uns zur Verfügung stehenden Reproduktionsverfahren kann diese Abbildung allerdings keinen Begriff von der vorzüglichen Wiedergabe der Arbeiten im Werke selbst geben.

Zur Reform des Zeichen-Unterrichts. 1. Heft. Hamburg, in Kommission bei Boysen & Maasch, 1897. 48 S. gr. 8⁰. Preis 0,80 M.

Die Lehrer-Vereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in *Hamburg* hat sich mit diesem Schriftchen im Interesse der erst seit einigen Jahren auch in Deutschland in Fluss gekommenen Bewegung ein bedeutungsvolles Verdienst erworben, indem sie die von Hirth, Lange, Matthaei, P. Jessen u. a. ausgegangenen Reformvorschläge wie in einem Fokus zusammenfasste und so in ihrer Hauptsache einem größeren Kreise vorlegte. Im ersten allgemeinen Teil: „Wesen, Stoff und Aufgabe des Zeichenunterrichts" werden unter Berücksichtigung der deutschen und ausländischen Litteratur (Verzeichnis am Schluss die Buches), deren erfreuliches Anwachsen von der Ausbreitung der Bewegung zeugt, die modernen, auf eine Umgestaltung dieses Unterrichts gerichteten Forderungen kurz und doch eingehend begründet. Die Methode muss es von vornherein darauf anlegen, die Selbstthätigkeit des Kindes anzuregen, die in seiner Natur liegenden allgemein-menschlichen wie die individuellen Keime zur Entwicklung zu bringen, sie muss mehr subjektiv sein als bisher, mehr „gefühlsmäßig, wo sie bisher rein verstandesmäßig war". An den naiven Darstellungen, welche das Kind spielender Weise von den Gegenständen seines Gesichtskreises entwürft, sollen wir anknüpfen, seine Freude an der Farbe wie überhaupt seine Anlage zum Genuss des Schönen in Natur und Kunst sollen wir sorgsam auszubilden und die produktive Begabung zu entwickeln suchen, wenig bekümmert um ein schablonenhaft korrektes Äußere der Zeichnungen. Von großem Interesse sind hierfür die in öffentlichen Schulen Amerikas planmäßig ausgeführten Beobachtungen an vielen Tausenden von Kindern der verschiedensten Entwicklungsstufen, welche man eine vorerzählte Geschichte ohne fremde Hilfe zeichnerisch wiedergeben, einen geschmückten Gegenstand abzeichnen ließ, und ähnliche in Hamburger Schulen gemachte Versuche. Dass mit großer Schärfe für die ersten Schuljahre alle geometrisch-ornamentalen Formen verworfen



Allegorie der Holzbildhauerei (Höhe 2 Meter).
Nach eigenem Entwurfe in Lindenholz geschnitzt und polychromirt von Professor HERMANN KLOTZ, Wien.
Im Besitze des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Abgebildet mit Genehmigung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien (s. Seite 160).



Entwurf zu einer Standuhr, von KARL LEDERLE, Assistent am Nordböhmischen Gewerbe-Museum zu Reichenberg i. B.

werden, durch welche alles Künstlerische zurückgedrängt werde (Konr. Lange), und deshalb vom Netzzeichnen abgesehen wird, ist von diesem Standpunkt aus nur zu billigen; man greift vielmehr zum Stäbchenlegen, um „Lebensformen" bilden und danach auch zeichnen zu lassen. Wenn dann weiterhin alle Vorlagen, auch die Wandtafeln und die farbenkalten Gipsmodelle prinzipiell und ohne Gnade verbannt werden sollen (Hirth), müssen wir doch sagen, dass man sich hüten soll, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Mit der Forderung, dass der Unterricht streng auf der Anschauung der Natur und der Darstellung ihrer Gebilde begründet werden soll, kann man sich ganz einverstanden erklären und braucht doch nicht auf einmal alles über Bord zu werfen, was verständige Lehrergenerationen in jahrzehntelangem Bemühen an trefflichen Bildungsmitteln zusammengetragen haben, die notabene recht häufig die besten Erfolge erzielt haben. Auch hier zeigt sich das Neue extrem, um nicht zu sagen extravagant, wie es ja auch mit der „Moderne" in der bildenden Kunst ist. Höchst sympathisch muss ja den Freund des Kunstgewerbes die Forderung berühren, dass schon der Schulunterricht „aus dem ewigen Jungbrunnen aller Kunst, aus der Natur schöpfen soll". — Der zweite besondere Teil des Büchleins bringt einzelne Vorschläge für den Lehrgang im Zeichnen, wie sie sich als Ergebnis praktischer Versuche an Hamburgischen Schulen darstellen und damit ihre Ausführbarkeit erwiesen haben. Wesentlich ist dabei, dass der Unterricht für alle Kinder, seien sie in der Volks-, Mittel- oder höheren Schule, der gleiche sein muss und kann: Allen Schichten unseres Volkes muss die künstlerische Bildung zugänglich gemacht werden. Wer sich für die hocherwünschte, ja notwendige Hebung des künstlerischen Sinnes im Vaterland interessirt, und von rechtswegen sollte man das von jedem unserer Leser voraussetzen — möge die kleine, inhaltreiche Schrift nicht unbeachtet lassen! *Gl.*

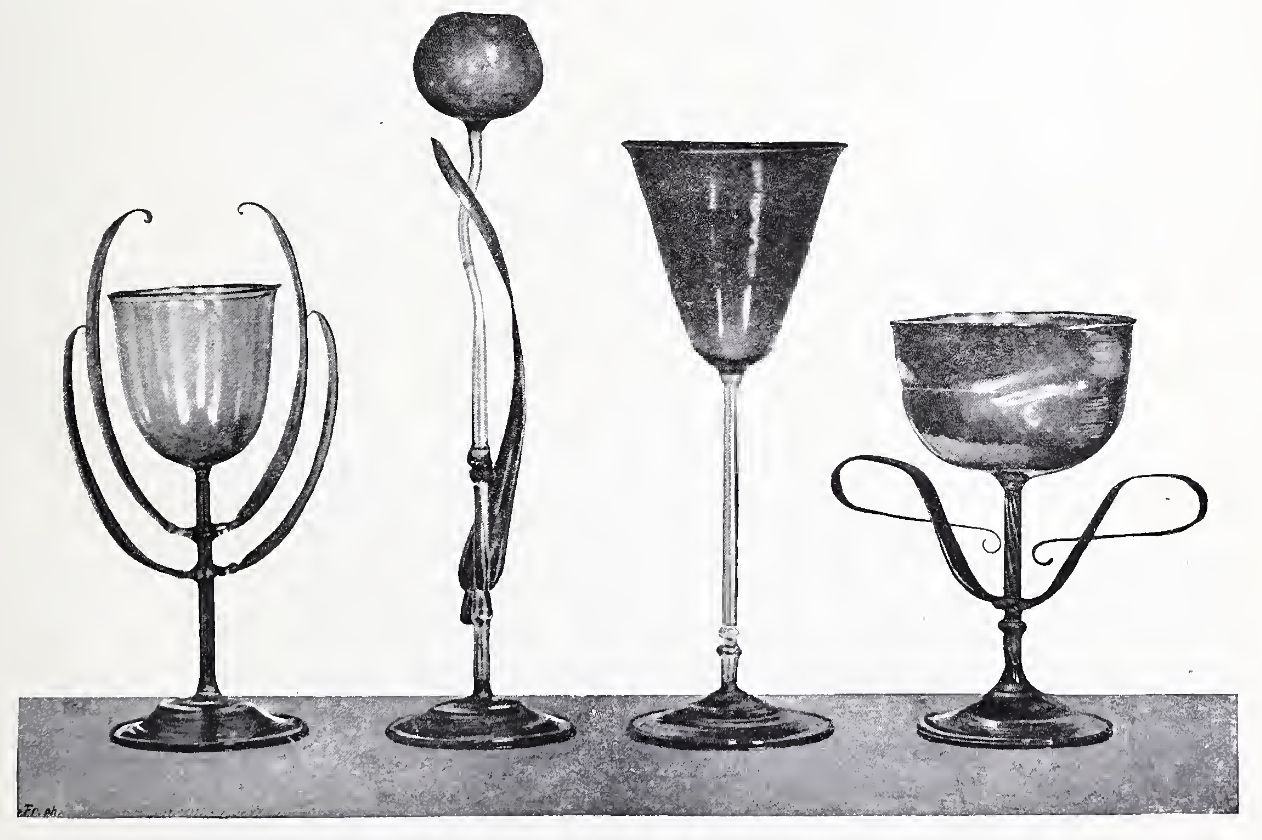


Neuerdings findet man in den Kunstgewerbemuseen in Hamburg, Berlin, Leipzig und anderen Orten farbige Ziergläser in so eigenartigen Formen und Farben, wie sie die Glasmacherkunst seit den Tagen der phantasievollen Glasbläser Venedigs nicht erzeugt hat. Wie ein Beet voller hochstengeliger Tulpen muten die schlanken Kelchgefässe den Beschauer an; und doch sei damit nicht gesagt, dass sie eine Naturähnlichkeit anstreben; sie sind vielmehr so recht Kinder des leichten Materials, dem der Hauch des Mundes Form und Leben gab. Der erfindende Meister dieser Gläser ist Professor Karl Koepping in Berlin. Durch seine meisterhaften Radirungen längst in weiteren Kreisen bekannt, ist Koepping zuerst als Glaskünstler um Weihnachten vorigen Jahres in S. Bing's Ausstellung l'Art Nouveau in Paris vor die Öffentlichkeit getreten. Seine Arbeiten erregten bei den französischen Kennern einmütige Bewunderung. Den ersten Anstoß, mit selbständigen Versuchen in der Glastechnik vorzugehen, gab die von Koepping gemachte Wahrnehmung, dass unsere meisten Gläser den eigentlichen Glasstil verfehlen. Insbesondere geben sich die geschnittenen und gepressten Gläser mehr als Surrogate geschnittener Krystallgefäße denn als Erzeugnisse der Blastechnik. Es handelte sich darum, einen wirklichen Glasstil zu finden, wie ihn einst die Venetianer gehabt haben, ohne jedoch in die Formensprache der venetianischen Meister zu verfallen. Von den Arbeiten dieser unterscheiden sich denn auch die Koepping'schen Gläser ganz wesentlich. Schon das Verfahren



Ziergläser, ausgeführt nach Zeichnungen und unter Leitung von Professor KOEPPING, Berlin (s. Seite 162 u. f.).

bei ihrer Herstellung ist ein anderes. Während die venetianischen Gläser aus dem Glashafen geblasen sind, werden Koepping's Gläser aus Röhren gefertigt, die vor der Glasbläserflamme verblasen werden. Diese Röhrenbläserei ist zwar nichts neues, sondern wird seit längerer Zeit z. B. zur Herstellung der sog. Geissler'schen Röhren geübt. In derselben Technik hat auch in Hamburg D. F. C. Müller seine Ziergläser gefertigt, deren das Hamburgische Museum eine Auswahl besitzt. Aber während die Versuche, Ziergläser aus Röhren zu blasen, bisher sich auf die Nachbildung venetianischer Flügelgläser und anderer Renaissanceformen beschränkte, ging Koepping darauf aus, auf Grund dieser Technik neue, freierfundene Formen zuwege zu bringen. Er gelangte so zu einem Glasstil, welcher als der nicht mehr zu übertreffende Ausdruck in der Richtung wagender Zierlichkeit anzusehen ist. Und wenn man fragt, woher Koepping die Anregungen zur künstlerischen Gestaltung seiner Gläser empfing, so ist es selbstverständlich, dass er in erster Linie aus seiner eigenen feinen Künstlerempfindung geschöpft hat. Aber mitgewirkt haben auch andere, äussere Einflüsse. Zunächst die Pflanzenwelt. Die bereits erwähnte Verwandtschaft der Gläser mit natürlichen Tulpen spricht sich nicht allein in den Formen der Kelche und in den hohen, meist geraden oder nur wenig gewundenen Stengeln aus. Von unten auf wachsen auch schwertförmige Blätter empor, meist zwei an jedem Glase, die sich, bald gebogen, bald leicht gewunden oder gewickelt, an den Stengel oder an den Kelch legen. Zuweilen klingt in den Blättern ein Henkelmotiv — jedoch nur in leiser Andeutung — durch, meist aber dienen die Blätterpaare nur dem Auge zur gefälligen Überleitung vom Fuss und Stengel zum rundlich ausladenden Kelch. Zum Handgebrauch sind diese zarten Gebilde überhaupt nicht geschaffen. Dem Besitzer eines solchen Glases wird es nicht in den Sinn kommen, es als Trinkgefäß zu benutzen, weder Alltags noch Festtags. Und auch zur Verwendung als Blumenvasen sind sie vom Künstler nicht entworfen. Es sind schmückende Kunstgegenstände, die wie ihre Blumenvorbilder nur dem Auge einen Genuss bereiten wollen. Wenn auf die Gestaltung der Gläser Blumenformen bestimmend eingewirkt haben, so möchte man glauben, dass auch die angewendete Farbengebung auf dieselbe Quelle zurückzuführen ist. Das ist aber nicht der Fall. Koepping hat in Paris die trefflichen Sammlungen und Vorräte an japanischen Kunstarbeiten bei S. Bing eifrig studirt, und besonders den japanischen Töpferarbeiten mit ihren farbigen ineinander geflossenen Glasuren entnahm er allerlei Anregungen für die Färbung seiner Gläser. Diese sind nämlich nicht etwa aus einfarbigem Glas geblasen oder aus verschiedenfarbigen Glasschichten gebildet. Die Glasröhren, aus denen sie entstanden sind, werden vielmehr mit Chemikalien, besonders mit Metalloxyden, so präparirt, dass erst im Feuer sich die erwünschten Farben entwickeln, Farben, die bald fleckig, bald geädert oder wolkig auftreten und in der Harmonie ihrer Töne mit dem Farbenspiel der alten japanischen Thonglasuren wetteifern. Besondere Reize ergeben sich noch durch wunderbare metallische Reflexe, sowie dadurch, dass sich bei auffallendem Licht ganz andere Farben als bei durchscheinendem Licht ergeben. Auch in der Verfeinerung seines Formengefühls hat Koepping von den Japanern gelernt. Man wird leicht bemerken, dass die Gläser im hohen Grade das Gepräge der Handarbeit tragen mit allen ihren reizvollen Zufälligkeiten. Die Unregelmäßigkeiten der Rundung, die eingefallenen Stellen, die ungleichen Ränder sind nicht etwa Mängel der Ausführung, sondern im



Ziergläser, ausgeführt nach Zeichnungen und unter Leitung von Professor KOEPPING, Berlin (s. Seite 162 u. f.).

Gegenteil wohlthuende Spuren der künstlerischen Arbeit, wie sie auch die japanischen Meister an ihren Gefäßen zur Freude der Kenner stehen lassen. Die Anfertigung der Gläser wird nicht fabrikmäßig betrieben. Jedes Glas verdankt einem Entwurfe des Künstlers seine Entstehung. Nach den von Koepping entworfenen Zeichnungen und unter seiner unablässigen Aufsicht und Anleitung werden die Gläser von Arbeitern aus der großherzoglich sächsischen Lehrwerkstatt für Glasinstrumentenmacher in Ilmenau ausgeführt.

Der in diesem Hefte abgebildete *gotische Pokal* — ein in Silber gefasstes Straußenei — ist von Alexander Schoenauer-Hamburg, einem früheren Schüler Fritz von Miller's in München, sowohl entworfen als auch ausgeführt und sind dabei die verschiedensten Techniken der Silberschmiedekunst in Anwendung gebracht. Die aus dünnem Silberblech zusammengesetzte Burg ist nicht einem bestimmten Modell nachgebildet, sondern so zurecht gebaut, wie es ihre Bestimmung als Bekrönung des Pokals verlangt. Um dem Ganzen auch eine farbige Wirkung zu geben, sind beim Deckel am oberen Ende der vier Spangen Malachyt-Steine angebracht, ebenso sind zu den Blumen am Fuße verschiedenfarbige Steine verwendet. Die vier am mittleren Reifen befindlichen Wappen sind in transparentem Email ausgeführt und kennzeichnen die beiden Familien-Wappen des Besitzers, sowie das Reichs- und das Hamburger Wappen. Der ganze Pokal ist mit Ausnahme des Gemäuers der Burg, welches seine Silberfarbe behalten, vergoldet. Die ganze Höhe mit Ausnahme des Plüschsockels beträgt 42 cm. Der Pokal befindet sich im Besitze des Herrn Geh. Kommerzienrat Th. Heye in Hamburg.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1897. Nr. 10.
Rückblick auf die Bayerische Landesausstellung im Jahre 1896. Von Dr. P. J. Rée. — Moderne Heizvorrichtungen.

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 19/20.
Ein 250jähriges Jubiläum. — Jubiläum einer deutschen Zeitschrift in Buenos-Aires. — Börsenverein der deutschen Buchhändler. — Ein neues Handbuch der Lithographie. (Schluss.) — Vom Schriftsteller-Honorar.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 6.
Über Intarsia. Von Prof. O. Beyer. (Schluss.)

Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Heft 6.
Pietät für kunstgewerbliche Arbeiten. Von Dr. Th. Volhehr. — Schloss St. Catherine in Oberbayern. Von M. Kimbel. — Englische Teppiche und Portièren. — Die Weihnachtsausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereins. Von Fr. Minkus.



Ziergläser, ausgeführt nach Zeichnungen und unter Leitung von Professor KOEPPING, Berlin (s. Seite 162 u. f.).

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Bogen-Abschlussthür in Eichenholz zu den Logen des Kirchenbau-Vereins der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin; ausgeführt vom Bildhauer G. RIEGELMANN, Berlin.



1 2 3

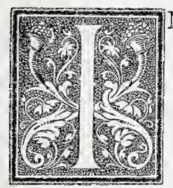
1 Hadamert'scher Pokal (Ananaspokal), Silber vergoldet. Stadt Bautzen.
2 Grosser Deckelpokal, Silber vergoldet. Stadt Torgau.
3 Hoher Deckelpokal, Silber vergoldet. Stadt Bautzen.

Lichtdruck von Sinsel & Co.



Supraporte aus dem Kgl. Schloss in Berlin, in Eichenholz auf Grund geschnitzt von A. HOFFMANN, Hofbildhauer, Berlin.

AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTEN KUNSTGEWERBES AUS SÄCHSISCH-THÜRINGISCHEM PRIVATBESITZ IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU LEIPZIG.



IM früheren Textilsaale des Kunstgewerbemuseums im Grassimuseum ist für die Dauer der sächsisch-thüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung eine retrospektive Ausstellung von Kunstwerken aus sächsisch-thüringischem Privatbesitze veranstaltet worden, welche nicht nur durch die Menge und Güte ihres Inhaltes, sondern auch durch die Art der Aufstellung von hervorragender Bedeutung ist. Der Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums, Herr Dr. Richard Graul, hat sich durch das Arrangement dieser Ausstellung in seiner neuen Stellung auf die glänzendste Weise eingeführt. Es ist hier zum ersten Male der wohlgelungene Versuch gemacht worden, durch Hinzuziehung der Werke der hohen Kunst und eine geschmackvolle Aufstellung derselben inmitten der Erzeugnisse des alten Kunstgewerbes ein Bild zu geben, wie wohl ein Museum aussehen sollte, das allen Ansprüchen, die man an ein solches — bis jetzt leider nur im Prinzip — stellt, genügt. Verschiedene Umstände waren der Ausführung dieses Planes förderlich. Zunächst war es eigentlich ein günstiges Geschick, dass in dem neuerbauten Grassimuseum durchaus keine Räume vorhanden waren, welche für die Ausstellung geeignet erschienen, denn so musste etwas durchaus Neues geschaffen werden, das man den Zwecken der Ausstellung in jeder Hinsicht anpassen konnte, außerdem aber fanden die Unternehmer der Ausstellung bei Bürgermeister und Rat volles Verständnis für ihre Pläne und thatkräftige Unterstützung durch die Bewilligung bedeutender Geldmittel zur Einrichtung der Räume. Dank derselben war es möglich, ohne Kargen und Knausern den kostbaren Ausstellungsobjekten eine würdige, vornehme Umgebung zu schaffen.

Der große, öde Textilsaal, welcher die ganze Front des Grassimuseums einnimmt und durch seine fabrikmäßige Anlage der Schrecken jedes geschmackvollen Besuchers war, wurde durch eingezogene Holzwände in fünf Abteilungen zerlegt und diese durch Ausschlagen mit Stoff und teilweise durch Abblenden der Decken in wohnliche Räume umgewandelt, welche geeignet erschienen, der Ausstellung einen intimen Charakter zu geben und mit den in ihnen aufzustellenden Kunstgegenständen ein harmonisches Ganzes zu bilden. Der Erfolg beweist die Richtigkeit der getroffenen Anordnungen.

Bevor ich auf die verschiedenen Gruppen der ausgestellten Gegenstände sowie die hervorragendsten



Romanischer Kelch aus Kloster Marienstern.

Stücke unter denselben näher eingehe, möchte ich einige Bemerkungen über die Verteilung der Kunstwerke in den verschiedenen Räumen und die Ausstattung der letzteren vorausschicken. Der umfangreiche, nach streng wissenschaftlichen Grundsätzen ausgearbeitete Katalog giebt übrigens über alles Wissenswerte genaue Auskunft und enthält auch eine vollständige Liste sämtlicher Aussteller, so dass ich Interessenten auf diesen verweisen kann. Gleich hier sei erwähnt, dass orientalische Kunstgegenstände Raummangels halber grundsätzlich ausgeschlossen worden sind.

Die Sammlungen Richard Zschille und Hans Felix, welche man als die Grundlage der Ausstellung bezeichnen könnte, füllen nebst dem aus den Demiani'schen und Zöllner'schen Sammlungen ausgestellten Zinn und zwei großen Schränken mit kirchlichem und profanem Gold- und Silbergerät die beiden nach Osten zu gelegenen Räume. In dem letzten derselben, dessen Wände mit rotem Sammet bespannt sind, kommt die hervorragende Zschille'sche Majolikasammlung erst zur vollsten Geltung. Dem zweiten, grün gehaltenen Zimmer geben die Möbel und die vorzüglichen Bilder des Herrn Hans Felix ein außerordentlich wohnliches Aussehen. In dem größeren mittleren, gelben Raum haben die prachtvollen Barock- und Rokokomöbel aus dem Besitze seiner Majestät des Königs und Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg Aufstellung gefunden; die Wände schmücken einige große dekorative Porträts des 18. Jahrhunderts. Es folgt dann wieder ein rotes Zimmer mit holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts (Sammlungen Gottschald und Thieme), in welchem wir verschiedene Schränke und Vitrinen mit Gold- und Silbergerät des 17. und 18. Jahrhunderts, köstlichen Schmuckgegenständen des 16. Jahrhunderts, Elfenbeinarbeiten etc. finden. Im letzten Raum, dessen Wände bis zu dreiviertel der Höhe mit blauem Stoff bedeckt sind, während der obere Abschluss und die Decke in eigenartiger aber wirkungsvoller Weise mit havanafarbenem Stoff bespannt wurden, ist ausschließlich Meißener Porzellan untergebracht worden, unter dem die interessante und reichhaltige Sammlung der sogenannten Böttgerware, auf die ich später noch eingehen werde, ganz besondere Beachtung verdient. Die Porzellane anderer Herkunft (Berliner, Wiener und Thüringer Fabrikate) haben mit allen Gegenständen, welche wegen Mangel an Raum oder weil sie zu spät eintrafen, in den eigentlichen Ausstellungsräumen nicht mehr untergebracht werden konnten, in einem Parterrezimmer des Museums Aufstellung gefunden.

Der ca. 1200 Nummern zählende Katalog zerfällt in 12 Abteilungen, in denen die einzelnen Kunstwerke nach ihrem Material eingereiht sind. Wir wollen bei unserer Besprechung dieser Einteilung folgen

Vor allem muss auf die zahlreichen Gold- und Silberarbeiten aufmerksam gemacht werden, welche nicht nur im Katalog die erste Stelle einnehmen, sondern auch die Hauptstärke der Ausstellung bilden. Besonders zahlreich sind die kirchlichen Geräte, welche, in den Museen nur vereinzelt anzutreffen, meist überall zerstreut an ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsort sich befinden und deshalb dem Forscher schwer zugänglich sind. Hier ist Gelegenheit geboten, die bereits bestehenden Listen der Goldschmiede und ihrer Werke zu vervollständigen. Der Katalog verzeichnet eine ganze Reihe bis jetzt unbekannter Meisterzeichen, so dass die wissenschaftliche Ausbeute der Ausstellung schon dadurch eine sehr reiche genannt werden muss. Das interessanteste Stück unter den kirchlichen Geräten — vielleicht auch der Ausstellung überhaupt — ist der berühmte große zweihenkelige romanische Kelch aus dem Kloster Marienstern (Nr. 1, s. Abb. S. 166), eine hervorragende, wohlerhaltene Arbeit aus dem 13. Jahrhundert. Originell ist, dass, wie auf Gemälden oder großen Skulpturwerken, die ganze Familie des Stifters mit ihren Schutzheiligen inmitten der auf dem Fuße als Relieffigürchen aufgelöteten Apostel und Heiligen abgebildet ist, gewiss ein Zeichen dafür, dass der Kelch seiner Zeit schon als ein ganz besonders kostbares Kunstwerk gegolten hat.

Unter den gotischen Kelchen zeichnet sich der der Marienkirche zu Werdau (Nr. 17) sowohl durch reiche Arbeit als strenge stilgerechte Form aus. Dieselben Vorzüge weisen die Kelche der Stadtkirche zu Crimmitschau (Nr. 2, 3, 4) auf. Einfacher, aber der Form und

den Verhältnissen nach mustergültig ist der kleine aus vergoldetem Kupfer gefertigte Kelch der Thomaskirche zu Leipzig (Nr. 6). Erst nachträglich eingeliefert und deshalb im Katalog nicht aufgenommen wurde der vorzügliche, besonders technisch interessante Kelch der Nikolauskirche zu Ehrenfriedersdorf aus dem 15. Jahrhundert, der Technik nach eine polnische Arbeit, die von der Gemahlin des Herzogs Georg des Bärtigen, einer Polin, gestiftet sein soll. Stark restaurirt ist leider der mit reichem Emailschmuck versehene, hochbedeutende Kelch aus der Marienkirche in Zwiekau (Nr. 89).

Von kirchlichen Geräten des 17. und 18. Jahrhunderts will ich vor allem auf die Arbeiten des wenig bekannten Freiberger Goldschmiedes Samuel Klemm hinweisen, von dem eine ganze Reihe von Werken vereinigt werden konnte (Nr. 30, 31, 32, 88, 1157). Wegen des schönen Henkels ist die große Abendmahlskanne aus der Nikolaikirche zu Leipzig (Nr. 38) bemerkenswert. Eine ganz hervorragende Pariser Arbeit vom Jahre 1616 ist der aus der katholisehen Kirche in Leipzig stammende Abendmahlskelch mit zugehöriger Patene (Nr. 138, s. Abb. S. 167), als ebenbürtig verdient der elegante Rokokokelch der Kirche zu Oederan (Nr. 36) erwähnt zu werden. Spät, aber für ihre Zeit ganz hervorragend ist die Abendmahlskanne mit zugehörigem Kelch (Nr. 39) aus der Leipziger Nikolaikirche, welche zugleich mit dem 1786/87 errichteten Hauptaltar angeschafft wurde. Gurlitt giebt in seinen Bau- und Kunstdenkmälern des Königreich Sachsens an, das Altargerät sei von J. P. Lorenz in Dresden gefertigt worden. Das war aber der Gürtlermeister, der die Bronzebeschläge des Altars lieferte. Kanne und Kelch tragen Dresdener Beschau und das Meisterzeichen G. M. H., sind also vielleicht von Lorenz mitgeliefert, aber sicher nicht gefertigt worden.

Unter dem profanen Gerät müssen an erster Stelle die beiden schönen, auf Untergestellen ruhenden gotischen Becher der Stadt Zwickau (Nr. 46 und 47, s. Abb. S. 168) erwähnt werden. Der größere ist 1474 datirt. Aus dem großen Schatz der Stadt Leipzig haben der Lutherkelch (Nr. 43), der große gebuckelte Nürnberger Doppelpokal (Nr. 44), der kleine einfache, aber außerordentlich reizvolle silberne Becher mit dem Engelskopf (Nr. 45) und die beiden reliefirten Schalen des Augsburger Goldschmiedes Ludwig Biller (Nr. 60) außer anderen minder bedeutenden Stücken Aufstellung gefunden. Als überraschend reichhaltig hat sich der Schatz der Stadt Bautzen herausgestellt. Zwei prächtige Ananaspokale (Nr. 55 und 56, s. die beigegebene Tafel), ein reich getriebener Nürnberger Deckelpokal (Nr. 57, s. die beigegebene Tafel), sämtlich Nürnberger Arbeiten, sowie zwei Nautilusbecher (Nr. 58 und 59), besonders interessant wegen ihrer Herkunft, der eine in Breslau, der andere in Bautzen selbst gefertigt. So gut wie unbekannt ist auch der große Deckelpokal (Nr. 62, s. die beigeg. Tafel) der Stadt Torgau, der erst vor einigen Jahren im dortigen Rathause aufgefunden wurde. Laut Inschrift wurde derselbe 1599 von einem sächsischen Herzog gestiftet. Das imposante Prunkstück ist die Arbeit eines Torgauer Meisters. Bemerkenswert ist der Pokal besonders deshalb, weil sich noch zahlreiche Reste der alten Bemalung (das sog. kalte Email) an ihm erhalten haben. Er vermag uns ein Bild davon zu geben, wie wohl ein solcher Becher — das sog. kalte Email, besonders im Mittelalter geübt, wurde auch von den Goldschmieden der Renaissance in ausgedehntem Maße angewendet [1]) — ursprünglich ausgesehen haben mag. Unserem Geschmack erscheint es als eine Verirrung, das edle Metall so überwiegend mit Farbe zu verdecken.

Auch die großen Prunkstücke der Leipziger Schützengesellschaft, die gewaltigen Silberpokale (Nr. 50 u. 52) mit den zahlreichen Anhängern, der schöne vergoldete

1) Brinckmann, Hamb. Mus. etc. S. 172.



Kelch mit Patene der katholischen Kirche zu Leipzig.
(Nach einer Zeichnung in Besitze des Rats der Stadt Leipzig.)

Hirschbecher von 1685 (Nr. 51) und die kostbare Onyxschale (Nr. 54) haben in der Ausstellung den ihnen gebührenden Ehrenplatz erhalten. Der Einweihung der Universität halber konnten die berühmten, seit dem 15. Jahrhundert in Gebrauch befindlichen Rektoratsscepter erst nach Drucklegung des Kataloges eingeliefert werden; sie sind im Goldschranke des Majolikazimmers ausgestellt (s. Abb. S. 169). Ein sehr reizvolles und kostbares Stück ist der in Gold mit translucidem Email gefasste kleine Kristallpokal aus dem Jahre 1566 (Nr. 48) Sr. Durchlaucht des Fürsten von Schönburg-Hartenstein.

Aus der Sammlung Felix, die eine ganze Reihe vorzüglicher Goldschmiedearbeiten aufweisen kann, möchte ich nur die prächtige Schale mit dem Urteil des Paris (Nr. 66) — Augsburger Arbeit des Jacob Schuhmacher, — sowie den ebenfalls kalt emaillirten kleinen zierlichen Frauenbecher (Nr. 64) ganz besonders hervorheben. Selten sind auch die beiden kleinen „Becherschrauben“ (Nr. 71 und 72), knieende silbervergoldete Männergestalten, bestimmt in den durch eine Schraube beweglichen Armen einen Glasbecher zu halten. Beide sind Nürnberger Arbeiten des Meisters J. R.



Gotischer Pokal der Stadt Zwickau.

Unter dem Tafelgerät aus Edelmetall fallen vor allem die vergoldeten Prunkstücke aus dem Besitze Sr. Majestät des Königs ins Auge. Die prachtvolle große Terrine (Nr. 77), Kettenflaschen (Nr. 80) und Kanne (Nr. 79), sowie das große Gießbecken mit dazugehöriger Kanne (Nr. 78) sind Arbeiten Augsburger Goldschmiede (der Biller u. a.) aus den Jahren 1718 und 1733. Aus der Silberkammer Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg stammen einige große Terrinen von schöner Form und vorzüglicher Arbeit (Nr. 83, 84, 85), in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefertigt, sowie die reiche aus 16 Teilen bestehende Toilette (Nr. 1156) vom Jahre 1793. Zu einem Tafelservice des Herrn Kammerherrn Dr. v. Frege-Weltzien gehören die unter Nr. 82 ausgestellten vorzüglichen Silberarbeiten eines Pariser Goldschmiedes aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts. Ein außerordentlich zierliches und reizendes Stück ist das durchbrochen gearbeitete Fruchtkörbchen mit Emailwappen (Nr. 81) aus dem Besitze Sr. Durchlaucht des Fürsten Reuß j. L.

Ganz hervorragend ist die Sammlung von Schmuckstücken des 15. bis 19. Jahrhunderts. Aus dem Leipziger Stadtschatz ist vor allem die kostbare große Gürtelkette (Nr. 90) und das ganz köstliche Schützenkleinod (Nr. 95, s. Abb. S. 170) mit der Darstellung eines Vogelschießens zu nennen, dem in der Komposition der vom Sebastianspokal (Nr. 52) stammende einfachere Anhänger (Nr. 127, s. Abb. S. 170) nahe verwandt ist. Nicht nur durch Größe und Reichtum der Steine, sondern auch durch Feinheit und Eleganz der Arbeit ragt der noch ganz unbekannte Anhänger mit dem Wappen der Schulenburg hervor (Nr. 1177, aus dem Besitze der Familie von der Schulenburg in Altenburg). Herr Stadtrat Zschille hat eine ganze Anzahl der entzückendsten Kleinodien geliehen (Nr. 114—122), aus der ich nur die Kette mit dem goldenen Vließ und den Anhänger in Gestalt einer Sirene (s. Abb. S. 170) herausgreifen möchte. Der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören die vier wohlerhaltenen zierlichen Ehrenketten mit seltenen Denkmünzen als Anhänger (Nr. 106—109) der Stadt Altenburg an, welche nebst anderen kleineren Schmuckstücken (Nr. 110—113) erst vor ungefähr 15 Jahren in einem Grabe der dortigen Bartholomäikirche aufgefunden worden sind.

Als zweite Gruppe verzeichnet der Katalog Zinngeräte. Leipzig hat das Glück, in den Sammlungen des Herrn Regierungsrates Dr. Hans Demiani und des Herrn Julius Zöllner die größten und besten Zinnsammlungen zu besitzen, und der Bedeutung dieser Sammlungen entspricht die Wahl, welche die glücklichen Besitzer aus ihrem reichen Vorrat getroffen haben. Herr Julius Zöllner hat eine geschlossene Gruppe von Nürnberger Zinntellern, Schalen und Platten des 16. Jahrhunderts (Nr. 171—197), sowie mehrere gravirte Kannen, unter ihnen

die gewaltige bedeutende frühe Innungskanne der Laubaner Hufschmiede, ausgestellt, Herr Regierungsrat Dr. Demiani eine große Anzahl prachtvoller gegossener Prunkgeräte (Nr. 146—170), durchweg Exemplare von tadelloser Schönheit und größter Schärfe. Eine sächsische Arbeit ist die Zittauer Kanne (Nr. 202), mit Reliefs nach Peter Flötner; der Form nach bedeutend sind die beiden hohen, 1588 datirten Zinnkannen der Stadt Crimmitschau (Nr. 204).

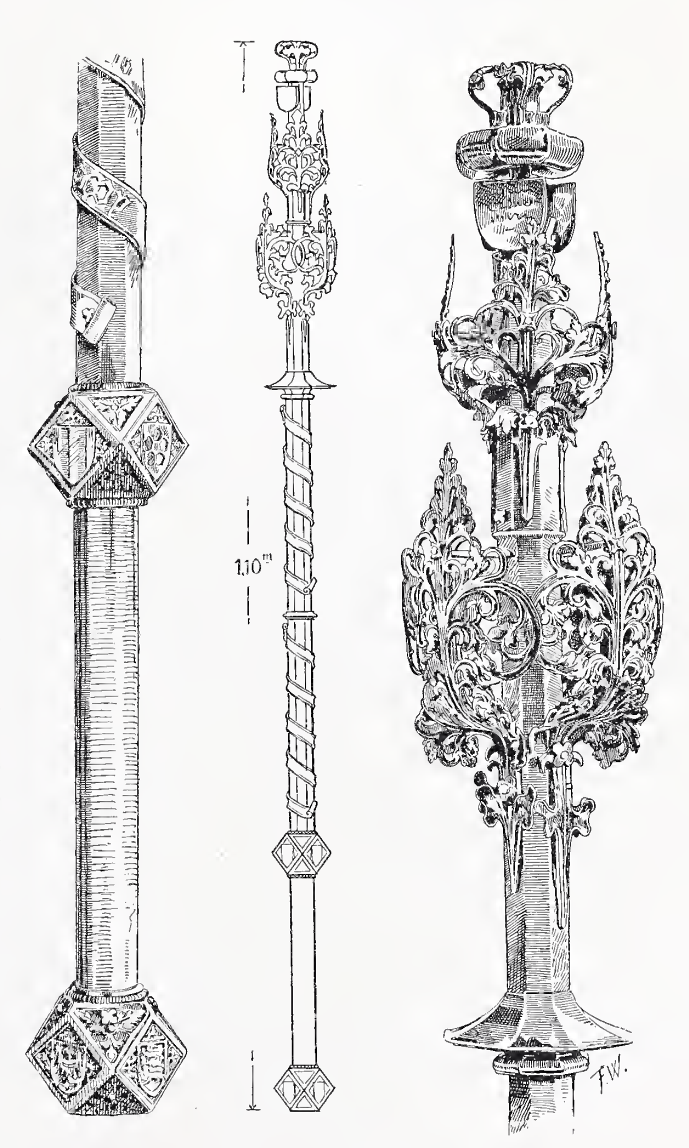
Über die Majoliken kann ich mich kurz fassen, da der bei weitem überwiegende Teil, die berühmte Sammlung Zschille, bereits von berufener Seite im 9. Heft des vorliegenden Jahrganges dieser Zeitschrift eingehend gewürdigt worden ist. Der Sammlung Felix entstammen fünf ausgezeichnete italienische Majoliken (Nr. 245, 252, 254, 255, 370), unter denen ich nur das schöne große Kühlbecken mit der Darstellung des Horatius Cocles ganz besonders hervorheben will.

Von deutschem Steinzeug ist das Siegburger Fabrikat am besten vertreten. In der stattlichen Reihe von Schnellen stehen einige bezeichnete Arbeiten des Hans Hilgers. Die schärfsten Exemplare entstammen der Sammlung Zschille (Nr. 391, 394, 396, 397, 398, 403, 404, 406, 407), während Herr Hans Felix unter andern das ganz hervorragende Prunkgefäß (Nr. 405) aus dem Jahre 1573 zur Ausstellung gebracht hat. Zur Sammlung desselben Herrn gehört auch das beste Stück der ausgestellten Raerener Ware, der Riesenkrug Nr. 376, eine bezeichnete Arbeit des berühmten Raerener Töpfers Baldem Menniken vom Jahre 1579. Unter den wenigen Apostelkrügen ragt wieder ein Exemplar der Zschille'schen Sammlung (Nr. 413) hervor, der die Ausstellung auch die besten Kreußener und Nassauer Fabrikate verdankt. Interessant sind einige sächsische Arbeiten (Nr. 418 bis 422 und 424—427), besonders Herrn Stadtrat Zschille's Figur eines Junkers aus dem 17. Jahrhundert, die in Torgau aufgefunden und vielleicht auch dort angefertigt ist.

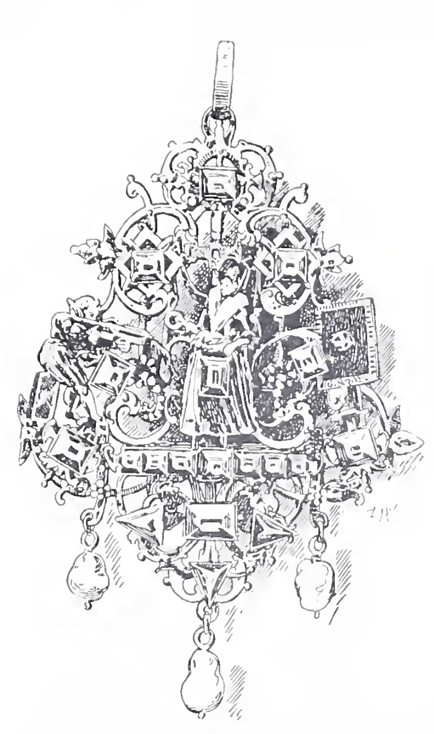
Eine ganz besondere Specialität der Ausstellung bildet die sogenannte Böttgerware d. h. das erste von dem Erfinder des Meißener Porzellan hergestellte rote Steinzeug, über welches erst die neuere Zeit einige Aufklärung uns verschafft hat. Hoffentlich trägt die hier von allen Seiten zusammengebrachte stattliche Sammlung — es ist wohl noch nie so viel „Böttgerporzellan“ an einer Stelle zum Vergleich vereinigt gewesen — noch mehr dazu bei, Licht in das Dunkel zu bringen. Der Katalog unterscheidet drei Gruppen: chinesische, holländische und Böttger-Ware, und so gesondert ist auch das gesamte Material in einem großen Wandschrank des Porzellanzimmers aufgestellt worden.

Ganz links finden wir zunächst das chinesische Fabrikat (Nr. 443—54), zum größten Teil aus dem Besitze Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg stammend. Es ist hier nur des Vergleichs wegen aufgestellt worden, denn, wie schon erwähnt, hat die Kunst des Orients in der Ausstellung keine Berücksichtigung gefunden. Ein Teil der Böttgerware [1]) und das holländische Fabrikat erscheinen nämlich nicht nur nach Material und Form, sondern auch in den Ornamenten als direkte Nachahmungen des roten chinesischen Steinzeuges, von dem sie kaum zu unterscheiden sind. Die holländische Ware (Nr. 512—520) trägt meist den Namen des Verfertigers (hier Ary und M. de Milde), es ist also ein Irrtum nicht möglich, während für das als direkte Nachahmung des chinesischen Steinzeuges zu betrachtende rote Böttgergut (Nr. 455—457, 488—511) nur allerhand kleine äußere Anhaltspunkte, wie missverstandene chinesische Ornamente, anscheinend nachgeahmte chinesische Marken, die außerordentliche Härte der Masse u. s. w. maßgebend sind. Es sind also bei dieser letzteren Gruppe in der Bestimmung

1) Vgl. Brinckmann, Hamb. Mus. etc. S. 394.



Rektoratsscepter der Stadt Leipzig.
(Nach einer Zeichnung im Besitze des Rats der Stadt Leipzig.)



Schützenkleinod der Stadt Leipzig. (Nach einer Zeichnung im Besitze des Rats der Stadt Leipzig.)

vielleicht mehrfach falsche Schlüsse gezogen worden. Die holländische Ware und die eben besprochene Gruppe des Böttgersteinzeuges ist fast gleichzeitig angefertigt worden. Das glasirte rote Steinzeug mit Gold- und Silberdekor, von dem auf der rechten Seite des Schrankes eine große Anzahl ausgestellt ist, ist dagegen nur in Deutschland hergestellt worden, aber nicht von Böttger allein, sondern von Meißen bez. Dresden ausgehend auch an anderen Orten z. B. Plaue an der Havel und Bayreuth, so dass auch hier eine Ausscheidung der echten „Böttgerware“ nicht möglich ist. Ausschließlich als solche kann man dasjenige Steinzeug betrachten, bei welchem der Schliff und Schnitt mit dem Rade — also eine Übertragung der Glasschneidetechnik auf das harte Böttgergut — zur Anwendung gekommen ist, wobei man beachten muss, dass die Grundfarbe nicht immer rot, sondern oft grau, braun oder schwärzlich ist. In dieser Richtung hat Böttger wenigstens keine Nachahmung gefunden. Es sind also nach dem jetzigen Standpunkte der Wissenschaft alle die ausgestellten Stücke, welche geschliffen sind, oder in deren polirte oder matte Fläche mehr oder weniger vertiefte Ornamente eingeschnitten sind, als unter Böttger's direkter Leitung entstandene Fabrikate zu betrachten.



Anhänger der Schützengesellschaft zu Leipzig. (Nach einer Zeichnung im Besitze des Rats der Stadt Leipzig.)

Von dem übrigen die verschiedenen Schränke des Porzellanzimmers füllenden Meißener Porzellan nur einige Worte. Der Quantität nach ist, besonders was Figuren anbetrifft, nur wenig Porzellan ausgestellt, aber alles ist von vorzüglicher Qualität. In Leipzig selbst ist zur Zeit leider kein eigentlicher Porzellansammler vorhanden; um so dankenswerter ist es, dass einige auswärtige Herren (Herr C. H. Fischer, Herr Major v. Haugk, Herr C. v. Schweingel in Dresden und Herr Dr. Crusius-Sahlis in erster Linie) sich entschlossen haben, die Ausstellung mit ihrem zerbrechlichen Besitz zu beschicken. Einige hervorragend schöne, reiche Service stammen aus fürstlichem Besitz. Von den Figuren möchte ich nur die Hofnarren Fröhlich (Nr. 746, datirt 1737) und Schinder (Nr. 792), den Fürsten Sulkowsky (Nr. 747) und den Jäger zu Pferd (Nr. 748) nennen, sowie die außerordentlich anmutige und reizvolle unbemalte betende Heilige (Nr. 768). Einzig in ihrer Art sind wohl die beiden großen weißen Prunkvasen des Herrn F. Jost (Nr. 672), welche im gelben Mittelzimmer Platz gefunden haben. Einzelne Tassen, Teller, Terrinen etc. sind in großer Anzahl und guter Qualität vorhanden, so dass in dieser Hinsicht wenigstens eine gute Übersicht über die Entwicklung der Meißener Manufaktur bis zum Anfang unseres Jahrhunderts geboten ist. Von Servicen verdienen durch ihre Schönheit und Vollständigkeit besondere Beachtung: ein Theeservice Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Meiningen (Nr. 574), mit Landschaftsmalerei in Schwarz von außerordentlicher Feinheit in barocker Goldumrahmung, ein aus zwanzig Teilen bestehendes Service Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg (Nr. 634), Chinesenmalerei in Gold, und das von Herrn C. H. Fischer in Dresden unter Nr. 644 ausgestellte Service mit feinster Landschaftsmalerei in goldener Rokokoumrahmung. Ganz besonders erwähnt werden muss



Anhänger in Gestalt einer Sirene. Im Besitze des Herrn Stadtrat B. Zschille.
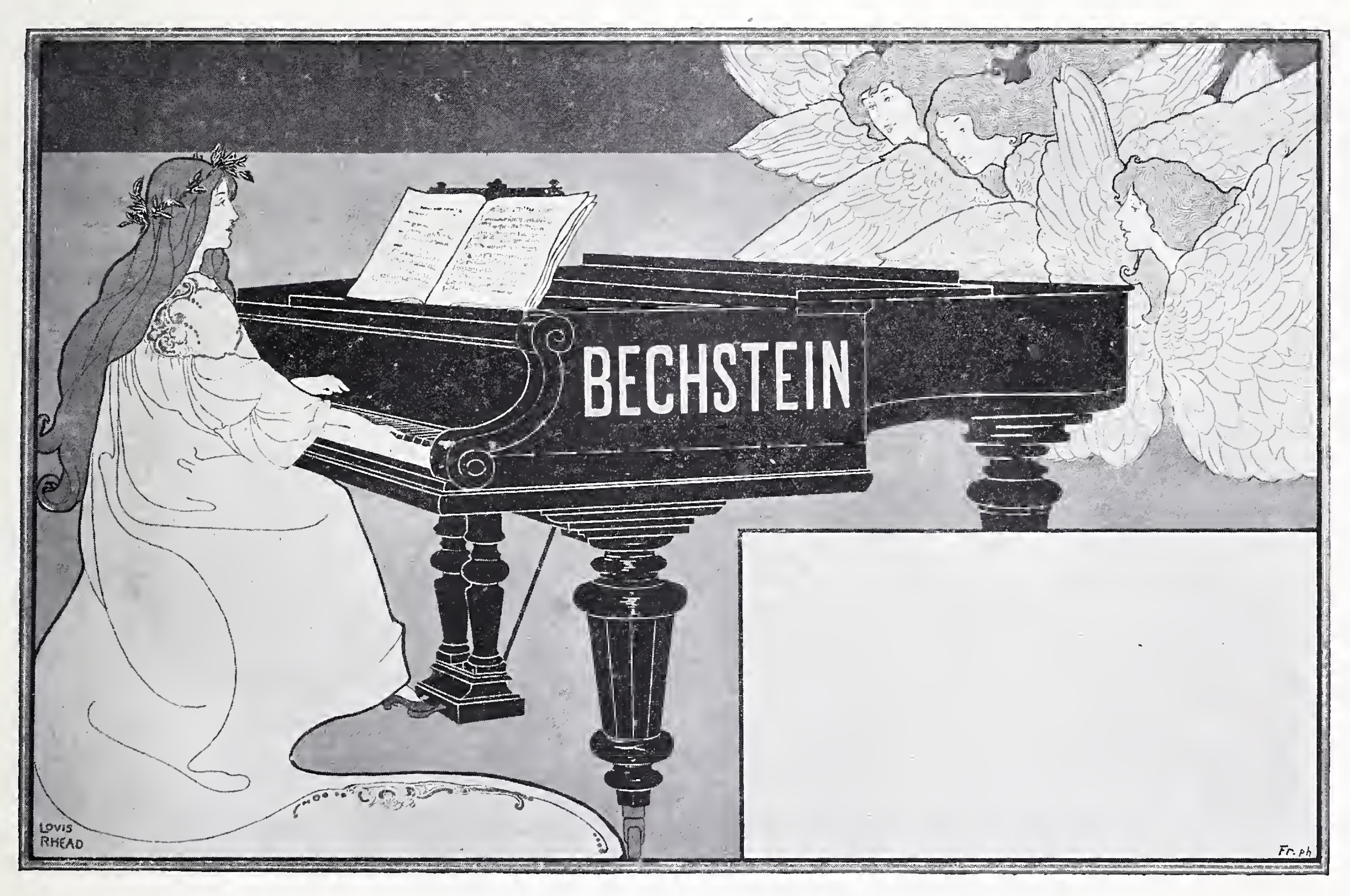
noch die kleine Reiseapotheke (Nr. 674) des Herrn Rittmeisters Freiherr von Bodenhausen. In einem kleinen Sammetkoffer mit goldenen Beschlägen befinden sich zahlreiche kleine Büchsen mit Goldverschluss, sowie einige Stücke aus Meißener Porzellan mit bunter japanischer Malerei. Dem Goldschmiedestempel und Meisterzeichen nach ist das zierliche und kostbare Stück um 1730 entstanden.

Unter den Fabrikaten anderer Herkunft (Nr. 824—854, ausgestellt in den Parterreräumen) sind Wiener, Berliner und verschiedene Thüringer Porzellane vorhanden, zwei vorzügliche Sèvres-Biskuitbüsten Napoleons I. und der Kaiserin Josephine (Nr. 1197 und 1198), von Herrn Freiherrn von Friesen auf Rötha, haben im großen gelben Ausstellungszimmer Platz gefunden.

Die vierte Abteilung des Kataloges bringt das Glas und beginnt mit eine Reihe von bemalten Scheiben, von denen die besten (Nr. 865—877) Herrn Hans Felix gehören. Unter ihnen ist die kleine nackte Frau als Wappenhalterin (Nr. 877) wieder hervorzuheben, oberdeutsch um 1530, die jedenfalls nach der Zeichnung eines hervorragenden Meisters gefertigt ist. Der eine Wandschrank des roten Majolikazimmers birgt neben dem Steinzeug die ausgestellten Glasgefäße. Emailirte Humpen mit verschiedenen Darstellungen, meist aus den Sammlungen Felix und Zschille, ein ganz vorzügliches Schaperglas (Nr. 904), sowie eine kleine Anzahl höchst interessanter spätmittelalterlicher deutscher Nuppengläser (Nr. 908) aus dem Besitze des Herrn Stadtrat Zschille. Wohl kaum seinesgleichen hat das prachtvolle orientalische Glas (Nr. 900, Sammlung Zschille), das ebenso wie Herrn Hans Felix kostbare kleine venezianische Kanne (Nr. 901) unter den edlen Metallen seinen Platz erhalten hat (Goldschrank des Majolikazimmers).

Nur wenige aber hervorragende Arbeiten finden wir unter den Maleremaillen. Ich will hier nur die schöne Schale mit Porträtmedaillons (Nr. 914), sowie die vorzügliche Henkelkanne (Nr. 915) mit dem Monogramm des Pierre Reymond, eine Arbeit ersten Ranges, beide aus der Sammlung Felix, nennen. (Schluss folgt.)

DR. U. THIEME.



Plakat der Kgl. Hof-Flügel- und Pianofortefabrik C. BECHSTEIN, Berlin, nach einem Entwurf von L. RHEAD, Amerika.

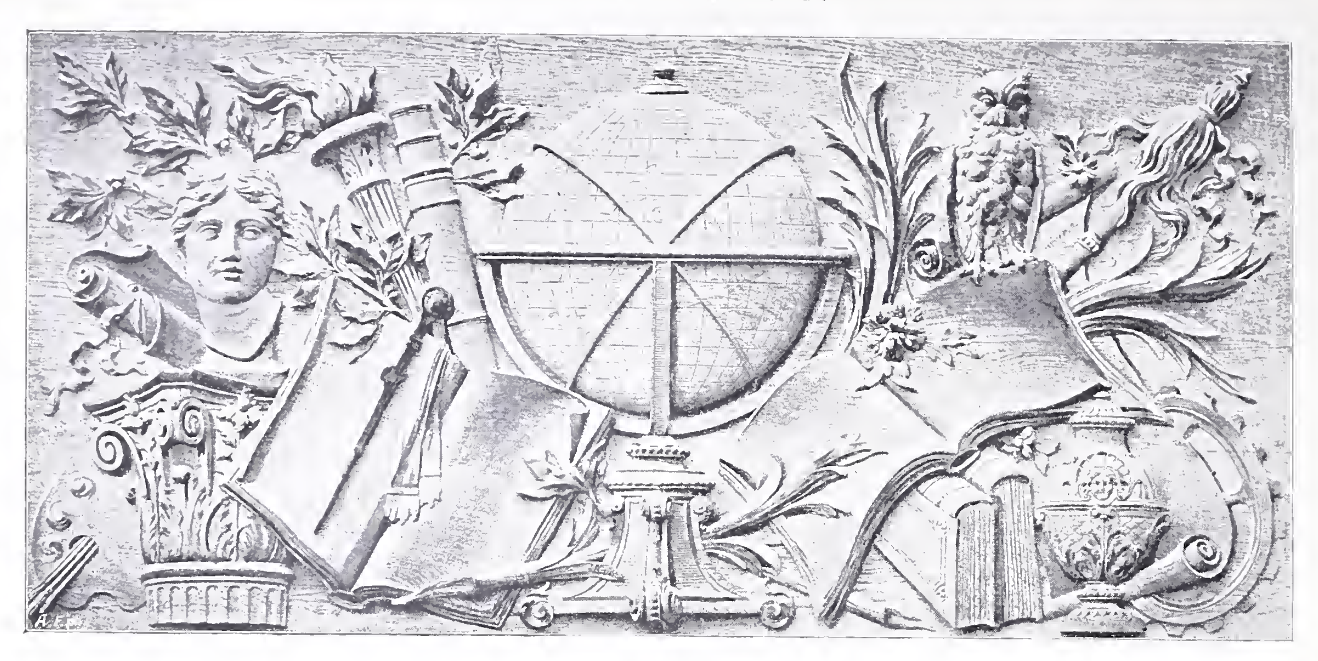


MUSEEN.

Das steirische Landesmuseum in Graz. Das Herzogtum Steiermark hat in diesem Jahrhunderte einen mächtigen Gönner in einem Prinzen des Kaiserhauses gefunden, der auch in der deutschen Geschichte des Jahres 1848 als erster und einziger deutscher Reichsverweser genannt wird. Vor und nach dieser Episode lebte Erzherzog Johann fast ausschließlich auf seinen Gütern in Steiermark oder in seinem Grazer Palais und bekundete seine Liebe zu dem schönen Alpenlande, aus dessen Bevölkerung er sich selbst die treue Lebensgefährtin geholt, in einer großen Zahl von Schöpfungen, welche der kulturellen und wissenschaftlichen Hebung des Landes galten, von welchen die meisten noch heute segensreich wirken. Eine dieser Schöpfungen war das im Jahre 1811 gegründete Joanneum, eine Art Landesmuseum, welches einerseits durch Anschauung fördernd und anregend wirken, anderseits durch Vereinigung von Büchern, Urkunden und Objekten aus allen drei Reichen der Natur das Studium speciell der steiermärkischen Geschichte begünstigen sollte. Im Laufe der Jahre stellte sich die Notwendigkeit heraus, dieses Institut zweckmäßig zu reorganisiren und in der Art zu erweitern, dass es zu einem vollständigen Landesmuseum werde, wie es sich heute präsentirt. Im steirischen Landtage wurde schon im Jahre 1878 eine Reorganisation des Joanneums angeregt, greifbare Formen gewann diese Anregung aber erst im Jahre 1883, wo anlässlich der sechshundertjährigen Zusammengehörigkeit der Steiermark zum Hause Habsburg in Graz eine kulturhistorische Ausstellung veranstaltet worden war, welche die Gründung des Landesmuseumsvereines Joanneum zur Folge hatte. Dieser Verein entwickelte eine so fruchtbare Sammelthätigkeit, dass sich der Landtag über Initiative des kunstsinnigen Landeshauptmanns Grafen Wurmbrand entschloss, für die reichen kunsthistorischen und kunstgewerblichen Schätze ein eigenes Gebäude aufzuführen und die früheren Bestände im alten Joanneumsgebäude neu aufzustellen. Im Juni 1895 wurde nun dieses neue kulturhistorische und Gewerbemuseum durch Kaiser Franz Josef feierlich eröffnet. Dasselbe hat die Bestimmung, ein umfassendes Bild der geschichtlichen und kulturellen Entwickelung des Landes und seiner Bewohner zu geben. Die Kenntnis des Heimatlandes soll auf allen Gebieten wissenschaftlicher Forschung gefördert, die Sinne sollen für künstlerisches Schaffen geweckt werden. Nach dem vom Landtage beschlossenen Statute wurden die Sammlungen so geordnet, dass der Laie Belehrung, der Gebildete Anregung findet, und dass dem Forscher, sowie dem Gewerbsmann und dem Landwirte Hilfsmittel zur Förderung seiner Zwecke geboten werden. So ist denn unser Landesmuseum in der That zu einer Bildungsstätte ersten Ranges geworden. Wir kommen noch auf die innere Einteilung des Museums zurück und beginnen mit einer Specialität desselben, welche in der naturgetreuen Aufstellung altsteirischer Wohnräume vom Mittelalter bis in die neuere Zeit besteht. Der unermüdlichen Thätigkeit des Direktors des Museums Herrn *Carl Lacher* war es gelungen, mehrere vollständig erhaltene Einrichtungen von Zimmern und Stuben für das Museum zu erwerben, und ihr Besitz war es auch, der die Durchführung des von dem genannten Direktor in Vorschlag gebrachten Aufstellungssystems ermöglichte. Er erstrebte ein ethnographisches Bild von dem Wohnen, dem häuslichen Leben und Schaffen der Bewohner von Steiermark in den verschiedenen Gesellschaftsschichten neben allgemeinen kunstgewerblichen Muster- und Vorbildersammlungen — letztere verbunden mit einer Verkaufshalle des modernen steirischen Kunstgewerbes — zur Anschauung zu bringen. Diese Idee wurde so zweckmässig durchgeführt, dass schon am Tage der feierlichen Eröffnung des Museums die Aufstellungsart als eine glückliche und allgemein nachahmenswerte bezeichnet wurde. Diese Originalwohnräume, vom Prunksaale des sechzehnten Jahrhunderts, den gleichzeitigen holzgetäfelten Stuben aus Bürger- und Bauernhäusern, bis zum Empirezimmer, bilden in der That die Hauptanziehungskraft unseres Museums und sind zum eigentlichen Kernpunkte der Sammlungen geworden. Schon bei ihrer Erwerbung war Direktor Lacher bestrebt, alles, was zu ihrer vollständigen Wiedergabe im Museum notwendig erschien, mit zu gewinnen. So gelangten mit den Holzarbeiten des Prunksaales auch die äußeren Steinthürstöcke und die Steinumrahmungen der Fenster sowie genaue Aufnahmen von den noch zu entziffernden Spuren der ursprünglichen Wandmalereien und bei den getäfelten Stuben die Fensterstöcke, sowie die geschmiedeten Fenstergitter mit in den Besitz des Museums. Der Besucher, der nun im neuen Museum über die zumeist sehr hohe Thürschwelle hinweg durch die niedrige Originalthüre einen dieser alten Räume betritt, befindet sich in einem vollständigen Originalwohnraume mit seiner ursprünglichen Beleuchtung, indem seine ehemaligen Lichtquellen, die alten Fenster und deren Gitter, mit zur Aufstellung gelangen konnten. Diese absolute Echtheit der Wohnungen ist es auch, die unseren Besitz, wie wir so häufig zu hören Gelegenheit haben, beneidenswert erscheinen lässt. Diese echten Bilder altsteirischen Lebens, welche nur durch die alten Stuben und das gewählte Aufstellungssystem geboten werden konnten, üben nicht nur auf die Landeskinder mächtige Anziehungskraft, sondern auch über die Grenzen des Landes hinaus lebhaftes Interesse, und gerade die auswärtigen Besucher spenden diesem kulturgeschichtlichen Bilde der Steiermark volles Lob. Sehen wir nun, wie dasselbe zur Darstellung gelangte. Im Parterre des neuen Museumsgebäudes finden wir den Prunksaal aus dem Schlosse Radmannsdorf bei Weiz vom Jahre 1564 als effektvollen Mittelpunkt, daran reihen sich in einem großen Saale die historischen Gegenstände des Landes und Porträts steirischer Geschlechter, der Wagen Kaiser Friedrichs III.,

ein Meisterwerk der Gotik aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Porträts der Kaiserin Maria Theresia, des Kaisers Karl VI., verschiedene Wappen, Holzportale und Einrichtungsstücke aus steirischen Schlössern, im nächsten Saale mit einer Balkendecke vom Jahre 1592 aus dem Schlosse Purgstatt sind Denkmäler der Rechtspflege, darunter ein Gerichtsbild aus dem Jahre 1478 von Niklas Strobel und das Jagdwesen zur Darstellung gebracht, darunter eine Sammlung von Pürschgewehren des 16. und 17. Jahrhunderts. Das Parterre enthält noch die Handbibliothek und einen Saal für die Vorbildersammlung (Abbildungen kunstgewerblicher Gegenstände), zugleich Studien- und Zeichensaal, ferner die Kanzlei und das Atelier des Direktors Lacher, vier große Säle für wechselnde Ausstellungen und eine Verkaufshalle für das moderne steirische Kunstgewerbe. In einem weiteren Raume des Parterres gelangten die steirischen Thonöfen, welche in den alten Stuben nicht verwendet wurden, zur Aufstellung, und denselben ist eine reiche Sammlung von Ofenkacheln aus der Schweiz und Süddeutschland angereiht. Das erste Stockwerk enthält bürgerliche Wohnräume, ein Empirezimmer mit bemalten Tapeten und vollständigem Mobiliar aus einem Grazer Bürgerhause, ferner eingebaut ein Rokokozimmer, eine vollständig mit Holz getäfelte Stube aus dem Jahre 1607 aus einem obersteirischen Wohnhause und eine Wirtsstube aus dem Jahre 1577 aus Mösna im Groß-Sölkthale. Die beiden letzteren enthalten vollständig holzgetäfelte Wände mit reich entwickelten Holzportalen und mit geschnitzter Balkendecke mit je vier mit den ursprünglichen Butzenscheiben versehenen Schubfenstern. Der gleichzeitige grün glasirte Kachelofen mit Ofengeländer und der umlaufenden Holzbank vervollständigen den anheimelnden Reiz dieser traulichen Gemächer. Ein anstoßender Saal enthält Möbel aus steirischem Besitz. Diesem schließt sich ein Raum an, in welchem das steirische Zunftwesen zur Darstellung gebracht wird. Da hängen von der Decke herab Zunft- und Herbergszeichen, wie solche über den Herbergstischen die Gesellschaft charakterisirten. Hier finden wir reiche Innungstruhen, — besonders beachtenswert ist jene der Glaserinnung von Graz mit reich gegliederter Architektur und Intarsienarbeit geziert, — Innungshumpen aus Zinn, teils gravirt, teils mit plastischen Figuren geschmückt, an den Wänden hängen Zunftfahnen und Banner, Zunftbilder, Porträts ehemaliger Zunftmeister, daneben sind in einem Raume in Glaskästen Maße und Gewichte ausgestellt, darunter Gewichtseinsätze aus Bruck mit reicher plastischer Verzierung und gravirten Ornamenten aus dem Jahre 1687. Ein weiterer Saal ist der kirchlichen Kunstindustrie gewidmet; auch hie-

Leuchter im Empirestil, aufgenommen nach dem Original im Kölner Kunstgewerbemuseum von KARL WINKLER.



Supraporte aus dem Kgl. Schloss in Berlin, in Eichenholz auf Grund geschnitzt von A. Hoffmann, Hofbildhauer, Berlin.

für wurde nur aus steirischem Besitze gesammelt. Eines der hervorragendsten Stücke ist hier ein Flügelaltar aus dem Jahre 1475; der Saal enthält Altäre, Betstühle, liturgische Gewänder und Paramente, Gebetbücher mit Pergamentmalerei, Kreuze, Holzschnitzereien, Tafelbilder, Sakristeischränke, einen gotischen sechsarmigen Bronzelüster aus dem 15. Jahrhundert, endlich Gegenstände der Wallfahrts-Industrie, darunter äußerst originelle Votiv-Tiere aus Schmiedeeisen. Der Saal für die Eisensammlung enthält über zweitausend Gegenstände. Von den Wänden starren frei heraus eiserne Wandarme, Wirtshaus- und Handwerksschilder, die großen Thorgitter wurden als Thore, sichtbar von allen Seiten, aufgestellt und teilen die beiden langen Galerieen in Abteilungen. In dieser außerordentlich reich dotirten Sammlung finden wir Fenstergitter, Thür- und Fensterbeschläge, Klopfer, Dachrinnenträger mit bemaltem Wasserspeier, Laternen, Lüster, Leuchter, Kassetten und große Kassen und als Specialität eine Schlösser- und Schlüsselsammlung von der Gotik bis zum Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts. Das zweite Stockwerk enthält die schon früher erwähnten vollständig eingerichteten Stuben, von welchen wir besonders auf die aus dem Jahre 1568 herrührende Stube aus Schönberg bei Oberwölz aufmerksam machen wollen, in welcher sich auch ein grünglasirter mit Figuren geschmückter Kachelofen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts befindet. An die Stuben reiht sich ein Saal an, der das bäuerliche Wohnen darstellt. Hier finden wir Möbel und Ausstattungsgegenstände, Truhen, Schüsselgestelle, Spinnräder, Krüge, Messer, Gabeln, Löffel, einen Vogelkäfig, eine Wanduhr u. s. w. Ein Seitengang enthält unter anderem eine Sammlung steirischer Trachten, Frauenschmuck, Frauen-Hals- und Busentücher; über diesem Schranke hängen drei weibliche Porträts, deren Originale mit denselben Gegenständen ausgestattet sind. Wir finden hier weiter eine Sammlung von Fächern, eine solche von Spielkarten, eine weitere von Knöpfen aus Silber, Kupfer, Bronze und Zinn mit teilweiser Vergoldung, eine Sammlung von Stöcken, eine Sammlung von Tabakpfeifen und Tabakdosen, darunter Arbeiten aus Kupferemail, Horn mit Metalleinlagen und mit Miniaturen. Dieser Verbindungsgang ist durch ein reich geschnitztes und durch zwei Säulen flankirtes Holzportal mit ursprünglicher Bemalung und einer Darstellung der Justitia im Aufsatze vor dem Saale, der die Gegenstände des bäuerlichen Wohnens enthält, getrennt. Diesen steirischen Sammlungen reihen sich nun die kunstgewerblichen Muster- und Vorbildersammlungen an, bei deren Anlage vor allem jene Zweige des Kunstgewerbes berücksichtigt wurden, welche im Lande bereits gepflegt werden oder deren Pflege mit Aussicht auf Erfolg eingeführt werden könnte. Es kamen daher zunächst die Arbeiten in Thon, Holz, Eisen und jene auf dem Gebiete der Textilindustrie in Betracht. Hier finden wir Erzeugnisse aus Süddeutschland und Italien. Ein Saal ist speciell den Holzarbeiten gewidmet, welcher prächtige Schränke, Truhen, Rahmen, Wappen und Tische enthält. Da derartige Gegenstände jedes Museum in seinem Besitze hat, so unterlassen wir es, näher auf den Inhalt dieser Säle einzugehen und bemerken nur, dass auch bei dieser Abteilung in der Aufstellung praktisch vorgegangen wurde. Die einzelnen Objekte sind gut beleuchtet, von allen Seiten zugänglich, ohne Umstände leicht zu entfernen und ermöglichen ein genaues Studium, dem sie ja eigentlich gewidmet sind. Wenn wir hiermit diese Skizze schließen, wollen wir betonen, dass es in derselben nur möglich war, aus dem Reichtume, den unser Museum enthält, einzelnes hervorzuheben, und dass verschiedene Abteilungen gar nicht erwähnt wurden. Über die Art der Anlage und der Aufstellung spricht sich Direktor Lacher in dem von ihm verfassten sehr instruktiven Führer folgendermaßen aus: „Im Parterre herrscht der vornehme Besitz, im ersten Stockwerke der bürgerliche, im zweiten der bäuerliche vor. Dem Prunksaale im Parterre reihen sich eine Halle mit größeren kulturgeschichtlich interessanten Gegenständen, namentlich Wagen und Gruppen für Rechtspflege, für Jagd, historische Porträts u. s. w., die steirischen Thonöfen und die Mustersammlung für Thonöfen an, im ersten Stockwerke gesellen sich den vollständigen Wohnräumen des bürgerlichen Besitzes einzelne Partieen aus solchen Wohnräumen, Zunft- und Herbergszeichen, Maße und Gewichte, Bronze- und Zinnarbeiten, die Eisensammlung, im Kuppelsaale die Edelmetallarbeiten, die kirchliche Abteilung

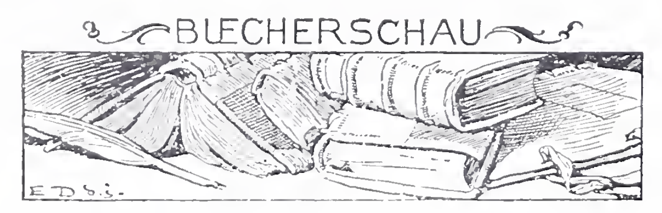


Supraporte aus dem Kgl. Schloss in Berlin, in Eichenholz auf Grund geschnitzt von A. HOFFMANN, Hofbildhauer, Berlin.

und die Meistersammlung für Holzindustrie; mit den Wohnräumen des zweiten Stockwerkes sind Particen von Wohnräumen aus bäuerlichem Besitze, die Sammlung der Kostüme, vollständige Anzüge nebst den entsprechenden Specialsammlungen: wie Halstücher, Ledergürtel, Pfeifen, Bestecke u. s. w., bürgerliche Porträts, ländliche Musikinstrumente und die Mustersammlung für Keramik, Bucheinbände und Textilarbeiten verbunden. Bei diesen Fachaufstellungen, wie auch bei den übrigen ethnographischen Sammlungen wurden die Gegenstände nach Material, Zweck und Zeit, soweit dies die räumlichen Verhältnisse ermöglichten, aufgestellt.“ Ist nun unser steirisches Landesmuseum eine Sehenswürdigkeit der Hauptstadt geworden und entspricht es den idealen Hoffnungen seiner Gründer, so dürfen wir des Mannes nicht vergessen, der in nimmer müder Thätigkeit, ausgestattet mit reicher Fachkenntnis und seltenem Talente, verborgene Schätze aufgefunden, einen großen Teil der Sammlungen eigentlich geschaffen und das vorhandene Material systematisch geordnet hat. Es ist dies der gegenwärtige Direktor des kulturhistorischen und Kunstgewerbe-Museums Herr *Carl Lacher*, welcher im Jahre 1874 von Nürnberg als Professor an die Staatsgewerbeschule in Graz berufen wurde und der seither seine ganze Kraft seinem neuen Vaterlande, der grünen Steiermark, gewidmet hat.

Graz, im Juli 1887. *Dr. FRANZ ZISTLER.*

-u- **Prag.** Nach dem Bericht des *Kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer* für das Verwaltungsjahr 1896 haben sich die Sammlungen in Folge einer gesteigerten Ankaufsthätigkeit um 416 Nummern vermehrt, so dass das Inventar Ende 1896 7175 Nummern zählt gegen 6759 Ende 1895. Der größte Teil der Gegenstände ist in Böhmen, entweder in Prag oder auf dem Lande, erworben worden, und besonders das Publikum hat sich bereits gewöhnt, in jenen Fällen, wo die Absicht steht, Kunstobjekte zu veräußern, sich an die Museumsverwaltung zu wenden. In manchen Fällen ist Erwerbung älterer Gegenstände auf die Weise zu stande gekommen, dass für dieselben moderne auf Bestellung des Museums hergestellte Erzeugnisse des heimischen Kunstgewerbes in Tausch gegeben wurden. Die Zahl der geliehenen Gegenstände, welche fast ausschließlich der Sammlung Lanna angehören, hat sich nicht vermehrt; dieselbe beträgt 225 Nummern. In den letzten Jahren werden öfters Gegenstände aus den Sammlungen in den Lesesaal der Bibliothek ausgefolgt, um hier abgezeichnet oder nachgebildet werden zu können. Auf diese Weise gelangten im Jahre 1896 zur Benutzung 88 Gegenstände, während zahlreiche andere Gegenstände, welche nicht übertragbar oder besonders kostbar sind, in den Sammlungen selbst in ähnlicher Weise zur Verwendung kamen. Zur Benutzung außerhalb des Hauses waren 243 Nummern verliehen. In der Bibliothek ist den Verhältnissen entsprechend mit der Ausgestaltung weiter fortgegangen worden; aber die Unzulänglichkeit der Räume, welche eine zweckdienliche Aufstellung des Bestandes, insbesondere der neuen Erwerbungen, in hohem Grade erschwert, wirkt beschränkend auf die Vermehrung der einzelnen Abteilungen der Bibliothek. Der Bestand hat sich seit Ende 1895 von 1886 Werken in 3158 Bänden auf 1948 Werke in 3539 Bände vermehrt. Die Vorbildersammlung enthält 21105 Blätter in 402 Mappen. Ein Katalog derselben ist zu Beginn des Jahres 1897 erschienen. Von Zeitschriften liegen 56 im Lesesaale auf. Wie in den Vorjahren sind auch im Berichtsjahr in den Monaten Januar und Februar öffentliche Vorlesungen veranstaltet worden. Um das selbständige Schaffen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes zu fördern, hat die Handels- und Gewerbekammer dem Museum zu Zwecken von Konkurrenz - Ausschreibungen für das Jahr 1896 den Betrag von 500 fl. zur Verfügung gestellt. Das Preisausschreiben enthielt folgende Aufgabe: ein Beleuchtungsgegenstand (Stand-, Arm- oder Hängeleuchter), ein Schmuckgegenstand unter Verwendung von verschiedenen Steinarten, ein Bucheinband in Leder. Für jede Gruppe waren zwei Preise von 240 und 100 Kronen ausgesetzt. Eingegangen waren 8, 11 und 4 Arbeiten. Die im Jahre 1896 gepflogenen Verhandlungen in Angelegenheiten des Museumsbaues betrafen einesteils die Erwerbung weiterer Teile des nötigen Baugrundes, andernteils die Beschaffung der Baupläne und die Vorarbeiten für den Beginn des Baues selbst. Das Verwaltungs-Komitee entschied für das von Reg.-Rat Professor J. Schulz empfohlene Projekt mit Souterrain, erhöhtem Parterre und zwei Stockwerken. Die auf Grund dieser Skizzen ausgearbeiteten Baupläne fanden die Genehmigung des Landes-Ausschusses. Als Heizungssystem wurde die Niederdruck-Dampfheizung gewählt. Gleich zu Anfang des Jahres 1897 ist mit dem Bau begonnen worden.



Die Volksschule im Dienste der künstlerischen Erziehung des deutschen Volkes. Von *Georg Hirt*, Zeichenlehrer in Leipzig. Leipzig, Seemann & Co. 1897. (73 Seiten) M. 1,50.

Wohl ist bei keinem anderen Volke das allgemeine Bildungsniveau höher als bei dem deutschen: Einem jeden reichsdeutschen Kinde werden durch den Schulzwang die Bildungselemente mit auf den Lebensweg gegeben, die ihm gestatten, seinen Anlagen und seinem Streben gemäß sich weiter zu entwickeln. Nur eine Seite der Bildung ist seit alten Zeiten arg vernachlässigt, es ist die künstlerische, so dass auch in Deutschland Sinn und Verständnis für Kunst bei der großen Masse des Volks und selbst bei den sog. Gebildeten erschreckend wenig entwickelt ist. Und doch! Wenn das bekannte Wort: „Die Kunst ist Kaviar fürs Volk" mehr als diesen thatsächlichen Zustand kennzeichnen sollte, wenn man damit sagen wollte, die breiten Schichten unserer Volksgenossen seien überhaupt unfähig, zum verständnisvollen Genuss von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes zu gelangen, so wäre man sehr auf dem Holzwege. Schon die mancherlei in unserem Vaterlande wurzelnden Kunstindustrieen, die aus der naiven Kunstübung des einfachen Volks hervorgegangen, sich seit alten Zeiten vom Vater auf den Sohn vererbten und noch jetzt im Hause betrieben werden, beweisen das Gegenteil. Und wollte man feststellen, wie viele von den geschätzten ausübenden Künstlern direkt aus Dorf und Kleinstädtchen hervorgegangen sind, so würde ein nicht unbeträchtlicher Prozentsatz herauskommen. Wer Gelegenheit hat zu sehen, wie halbwüchsige Jungen, die eben erst vom Dorf in einen kunstgewerblichen Unterricht eingetreten sind, sich überraschend schnell und mit Erfolg an malerischen oder plastischen Entwürfen versuchen, der staunt nicht selten über das urwüchsige Talent, welches nicht erst aufgepfropft ist, sondern mitgebracht sein muss. Da kommt man unwillkürlich zu dem Ausruf: Wie viele Kräfte mögen da noch im Schoße des Volks schlummern, wie viele Schätze der Volksseele, die nimmer gehoben wurden, da ihnen Anregung und Nahrung fehlte! Wohl regt es sich vielerorten bei Regierungen und Vereinen etc., die vorhandenen Keime künstlerischer Gewerbsthätigkeit neu zu beleben durch rationell eingerichtete Fortbildungs- und Fachschulen, so durch Webe-, Töpferei- und andere Schulen. Aber damit hilft man nur die wenigen, die sich schon hervorgehoben haben, noch weiter zu heben — wo bleibt die große breite Schicht der Bevölkerung? Geschieht überhaupt etwas Nennenswertes, um sie zum Genuss des Schönen in Kunst und Kunstgewerbe zu befähigen, den Sinn dafür zu wecken, Anregung zum Schaffen auf diesem Gebiete zu geben? Und ist — um auch der Jugend unserer mittleren und höheren Stände zu gedenken — das, was in den städtischen Schulen in gleicher Richtung geschieht oder geschehen soll, auch wirklich dazu geeignet? Ist man gerüstet, die wundervolle Bundesgenossin, die man an der Kunst und ihrem veredelnden und beruhigenden Einfluss haben kann im Kampf mit der alle Ideale vergiftenden Jagd nach dem Mammon, ist man gerüstet, diese gar nicht zu entbehrende Hilfstruppe mobil zu machen, wo es gilt, dem immer weiter greifenden Materialismus erfolgreich Widerstand zu leisten? Das sind ernste Fragen, die sich jedem Vaterlandsfreund aufdrängen, wenn er die Zukunft ohne Optimismus erwägt. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird zu alledem im zwanzigsten Jahrhundert die industrielle Thätigkeit auf weiten Gebieten im Zeichen der Kunst stehen: Die Nationen werden noch mehr, als bereits jetzt, ringen müssen um die Palme des künstlerisch Schönen in Handwerk und Industrie. Wehe dem Volke, das dann nicht vorbereitet ist! Mit warmem Herzen für seine Sache hat der Verfasser obigen Büchleins den Finger auf die Wunde gelegt. Bei dem Volke vermisst er im großen und ganzen den Sinn Schönes zu schaffen, und bei den Gebildeten, was ebenso schlimm ist, den Sinn dafür, die guten Anläufe unseres Kunstgewerbes durch Kauf und Bestellung zu unterstützen. Ein deutscher Geschmack, um von einem deutschen Stil nicht zu reden, fehlt noch; wir schielen immer noch nach Frankreich und England, und manch einer verzweifelt daran, dass es noch einmal besser wird. Wenn man auf den Zeichenunterricht hinweise, den es doch überall gebe, so hält der Verfasser ihn doch nur in zweiter Linie für kunstbildend und versucht nachzuweisen, dass er auch dann, wenn er so ist, wie er sein sollte, zur künstlerischen Erziehung unserer Jugend nicht ausreicht. Schon deshalb nicht, weil ihm meistens die erste Voraussetzung fehlt: der künstlerisch gebildete Lehrer. Auch sei ihm allerorten ein untergeordneter Rang in der Reihe der Unterrichtsfächer zugewiesen. Verfasser entwickelt nun seine Ideen über den „Kunstunterricht", wie er überall in den Volksschulen einzurichten sei. Neben dem Zeichenunterricht, der allerdings als Grundlage dienen müsse, soll ein Kunstanschauungsunterricht die Kinder mit dem Formen- und Farbenschönen bekannt machen. Der Kreis, der für das strenge Nachbilden im Freihandzeichenunterricht geeigneten Gebilde ist zu beschränkt, um ausreichend geschmackbildend wirken zu können; zur Ausbildung des Farbensinnes fehle ferner dort Zeit und Gelegenheit. Aus diesen und anderen Gründen müsse die Aufgabe getrennt vom Zeichenunterricht angefasst werden. Dabei verwahrt er sich dagegen, etwa wissenschaftlich ästhetischen Erörterungen das Wort reden zu wollen, verweist vielmehr auf den praktischen Weg der Anschauung des Farben- und Formenschönen in den Erzeugnissen von Handwerk, Kunstgewerbe und Architektur, des Hinweises auf die Gesetzmäßigkeit im Reiche des Schönen. Den Einwand, dass solcher Unterricht nur für ein reiferes Lebensalter passe, weist er mit Recht zurück: Gerade der kindliche Sinn ist naiv empfänglich für solche Anregungen; auch würde der Hauptwert verloren gehen, da die große Masse der Jugend mit der Volksschule ihren Bildungsgang abschließt. Verfasser giebt dann, auf Grund von Meyer's Ornamentik, eine Übersicht über das Material für den Anschauungsunterricht, wobei wir ihm nicht ganz zu folgen vermögen. Besonders zuerst sollte man statt mit dem Ornament an sich, beginnen mit den Gebrauchsformen, indem man von den Gegenständen des Schulzimmers, der Wohnung etc. ausgeht. Ohne hier weiter auf das Einzelne eingehen zu können, sei nur gesagt, dass der Verfasser in voller Klarheit und Ausführlichkeit seinen logisch durchdachten Plan vorführt. Ebenso sind die Forderungen betreffs der Heranbildung von tüchtigen Volkskunstlehrern sorgsam im einzelnen motivirt, wobei selbstredend allen Bestrebungen der Neuzeit, u. a. auch dem Handarbeitsunterricht, Rechnung getragen wird. So kommt er logischer Weise dazu, eigene Seminare für Volkskunstlehrer zu verlangen. Wenn er hierbei, wohl um sich nicht allzuweit vom Ausführbaren zu entfernen, die sonstige Ausbildung der Jünger dieses Seminars auf Pädagogik, Deutsch

und Schulpraxis beschränkt wissen und den allgemein wissenschaftlichen Unterricht bei ihnen ausfallen lassen will, so scheint uns hier sein Plan bedenklich: Der Volkskunstlehrer müsste im Gegenteil mindestens auf der vollen Höhe einer guten Seminarbildung stehen, schon um nicht zu einem Lehrer zweiter Klasse zu werden. Hier wie in vielem andern stoßen denn auch die leicht beieinander wohnenden Gedanken des Verfassers mit der rauhen Wirklichkeit zusammen. Ja, wenn wir fünfzig Jahre weiter wären! Wie der geneigte Leser sieht, haben wir es hier mit einer hochverdienstlichen Arbeit zu thun, deren Lektüre allen, die es mit der Zukunft unseres Volkes gut meinen, warm empfohlen sein möge. Gerade weil das Ziel ein so hohes und schwer erreichbares ist, muss es in aller Klarheit hingestellt werden. Möge das Schriftchen manchen für die Ideale des Verfassers erwärmen! *Gl.*

Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin — Kunstgewerbe-Museum. Majolika von *Otto von Falke.* Berlin, W. Spemann, 1896. Preis geheftet 2 M.

Die Darstellung der Entwicklung der Fayence während des Mittelalters und der Renaissance im Anschluss an den Bestand der Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums ist der Inhalt dieses Handbuches. Nach kurzer Beschreibung der Stoffe und ihrer Bearbeitung wird die Geschichte der Fayence behandelt, von ihren Ursprüngen in Ägypten an bis zu ihrer weiteren Ausbildung im Orient, vor allem in Persien. Die Verbindung orientalischer und abendländischer Technik zeigt das Kapitel über die Fayence in Spanien, während der größte Teil des Buches der Entwicklung der Fayence resp. Majolika in Italien gewidmet ist und die Ausbildung der Technik in bestimmter Richtung in den Niederlanden, Frankreich, Deutschland und der Schweiz den Schluss der Abhandlung bilden. Der Einfluss des Porzellans und Steinguts lassen mit dem 18. und vor allem 19. Jahrhundert eine selbständige künstlerische Weiterentwicklung der Fayence, die sich nun der farbenreicheren Bemalung des Porzellans durch Einführung der Überglasurmalerei im Muffelbrande zu nähern sucht, nicht mehr zu. Man kann nur wünschen, dass die übrigen Gebiete der Keramik in gleich klarer, übersichtlicher Weise behandelt werden, wie dies im vorliegenden Werkchen über Fayence durch den Verfasser geschehen ist. Wenn es gelingen sollte, die übrigen Gebiete des Kunstgewerbes in ebenso vollendeter Weise, wie es v. Falke gethan, in den noch in Aussicht stehenden Handbüchern zu behandeln, dann darf man der Museumsverwaltung für die Herausgabe der Handbücher nur vollsten Dank zollen. *H.*

Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Leipzig 1897. *Ausstellung der Königl. Sächs. Staatsverwaltungen.* In Oktav. 362 Seiten. Flexibler Einband. Preis 1,50 M. (Verlag von Arthur Felix in Leipzig.)

Der Katalog ist mit besonders für den Zweck gezeichneten Kopfleisten und auch sonst vornehm ausgestattet, bringt übersichtliche Grundpläne der einzelnen in Frage kommenden Abteilungen und giebt über die den Ministerien der Finanzen, des Innern wie des Kultus und öffentlichen Unterrichts unterstellten, zahlreichen Verwaltungen durch geschichtliche und statistische Angaben ausführlichen Bericht. Namentlich die Angaben über die technischen und gewerblichen Lehranstalten des Landes, die Baugewerk-, Webe- und Kunstgewerbeschulen sind von besonderem Interesse, so dass der Wert des Buches weit über den eines gewöhnlichen Katalogs hinausgeht und auch denen, welche die Ausstellung in Leipzig nicht besuchen können, ein schätzbarer Führer durch die in die Verwaltung der betr. Ministerien fallenden Staatsanstalten sein wird.

M. Guggenheim, *Le Cornici Italiane nel Rinascimento* (dalla metà del XV secolo allo scorcio del XVI). — 100 tavole con 120 cornici riprodotte in Eliotipia. — U. Hoepli editore. Milano, 1896. (L. 50.)

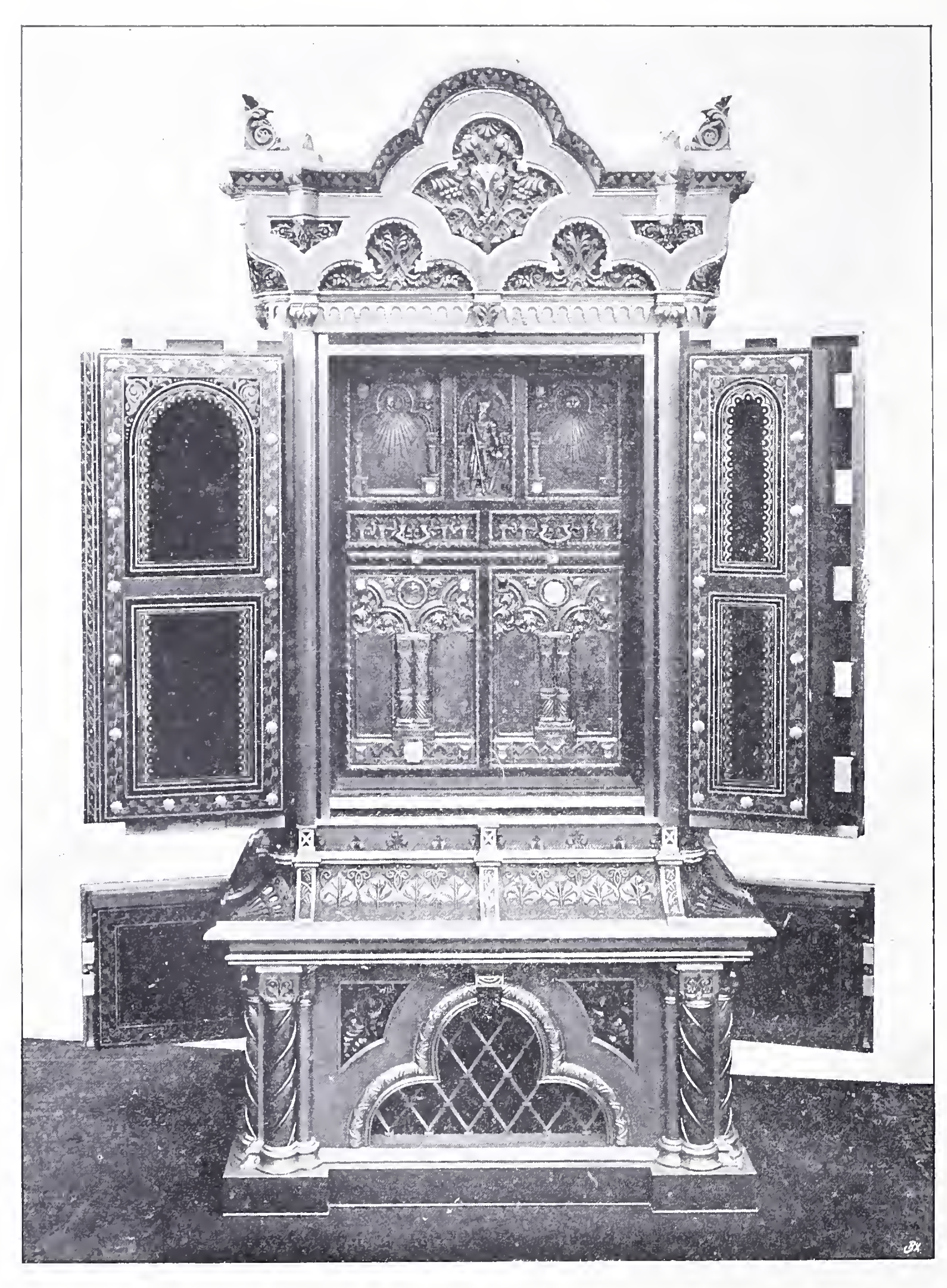
Mit der Ausbildung der Staffeleimalerei in der Renaissance, mit der Einführung des Glasspiegels zur selben Zeit geht die ornamentale Ausbildung des Rahmens Hand in Hand. Mit der Loslösung des Bildes von der Wand, als die Malerei, welche für ihre Altarbilder namentlich in der gotischen Zeit nach festerer, architektonischer Fassung verlangt, auch profane nicht bloß kirchliche Themata zu behandeln anfing, stellt sie an den umschließenden Rahmen wesentlich andere Anforderungen als bisher. Neben der mehr architektonischen Gestaltung des Rahmens tritt die einfache Ausbildung der abschließenden Leiste. In 120 Abbildungen in Lichtdruck auf 100 Tafeln giebt der Verfasser eine mit vielem Fleiß zusammengetragene Übersicht über die Entwicklung der italienischen Bilderrahmen durch zwei Jahrhunderte. Neben den noch gotische Formen zeigenden Rahmen und den einfach profilirten mit Flachornament oder leichten Reliefs verzierten Rahmen fehlen nicht die Beispiele reicherer, architektonisch gegliederter Rahmen, wie sie vor allem die Altarbilder zeigen, und die reicheren kartuschenartigen Durchbildungen runder und ovaler Rahmen. Leider ist bei manchen Reproduktionen durch den kleinen Maßstab der Reproduktion — wir verweisen auf Tafeln wie Tafel 49, 54, 79, 80, 81 und ähnliche — das Erkennen der Profilirung wie der Details als solcher aus der plastischen Erscheinung heraus nicht immer möglich, und gerade dies wäre doch für den Fachmann das Wünschenswerteste. Wenn der Verfasser solche Details, und namentlich Profilschnitte in entsprechender Größe für eine Anzahl der abgebildeten Rahmen nachzuliefern sich entschließen würde, so würde er dadurch den Wert seiner Publikation wesentlich erhöhen können. *H.*

Von den neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der photographischen Litteratur sind zwei Werkchen hervorzuheben, welche im Verlage von Wilhelm Knapp in Halle a. S. erschienen sind. *Das Reise-Handbuch für Amateurphotographen* von *C. R. Häntzschel*, Dresden (Preis 1,50 M.) ist mit 13 Abbildungen im Text und 12 Vollbildern ausgestattet und will die Erfahrungen, die der Verfasser auf Reisen gesammelt hat, denen mitteilen, die ihren Apparat auf der Reise gebrauchen und das Lehrgeld möglichst einschränken wollen, das sie sonst als Unerfahrene oft in reichlichem Maße zahlen müssen. In 10 Kapiteln werden die Ausrüstungen zur Reise, die verschiedenen Aufnahmen und Behandlung derselben und allerhand Nützliches für den Amateur in einfacher, klarer Weise beschrieben. — Das zweite Werk: *Künstlerische Landschaftsphotographie.* 12 Kapitel zur Ästhetik photographischer Freilicht-Aufnahmen von Dr. *A. Miethe*; mit vielen ganzseitigen Kunstblättern und Abbildungen im Text, Preis 8 M., will im Gegensatz zu den bekannten größeren Werken auf diesem Gebiete mehr die ästhetische Seite abhandeln, ohne, wo es nötig erscheint, die Behandlung technischer Fragen ganz auszuschließen. Dabei wird der Begriff der Landschaftsaufnahme so weit gestellt, dass alles, was außerhalb des Ateliers aufgenommen wird, in den Kreis der Betrachtungen gezogen wird. Der Verfasser schreibt in seiner Einleitung: Lehren lässt sich die

Kunst nicht; aber ebenso wie der Anblick guter Kunstwerke wie nichts anderes geeignet ist, den Geschmack und den Kunstsinn zu fördern, so lässt sich auch durch geeignete Erläuterungen das in jedem Menschen schlummernde Gefühl für den poetischen Reiz der Natur und seine bildliche Wiedergabe wecken und stärken. Möge das vorliegende Werk des rühmlichst bekannten Verfassers seinen Teil zur Förderung des Kunstsinnes beitragen.

Flachornament-Vorlagen für den Unterricht und praktischen Gebrauch. Zusammengestellt und bearbeitet von *W. Sprengel*, Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf. In zwei Abteilungen von je 20 Tafeln und einer Anlagetafel; Format 45/58 cm. — Düsseldorf, Bagel. Preis pro Abteilung M. 10.

Die durch Aufdruck eines tiefbraunen Grundes auf hellerem Tonpapier sehr sauber und mit Geschmack herge-



Prunk-Kassenschrank (geöffnet), entworfen von Architekt Emil Bopst, Berlin; ausgeführt in der Kunstschlosserei und Geldschrankfabrik von G. Fuhrmann, Berlin.

stellten Tafeln, welche in dieser Weise sehr wohl den Eindruck von Intarsia-Darstellungen machen, sind im wesentlichen für den Zeichenunterricht bestimmt und sehr wohl geeignet, wenn sie auch, wie der Verfasser wünscht, unter Umständen dem Kunsthandwerker selbst nützlich sein mögen. Sie sollen den Schüler zum Umrisszeichnen von Reliefornamenten überführen und hierfür das flache Gipsornament oder die Intarsa selbst entbehrlich machen. So weit die vorliegende erste Abteilung ein Urteil zulässt, sind die den Holz- und Marmoreinlagen der italienischen Renaissance entnommenen oder in ihrem Geiste komponirten Vorbilder, von denen ein jedes ein in sich abgeschlossenes Ganzes darbietet, groß aufgefasst, klar gegliedert und von guter Linienführung. Einzelnes wie die konventionelle Krone würden wir gerne vermissen, da wir der Meinung sind, dass für den Schüler nur das Beste gut genug ist und verknöcherte unwahre Formen nicht deshalb, weil sie einem mit Recht gefeierten Stil angehören, für den elementaren Unterricht Daseinsberechtigung haben. Sehr praktisch sind die beigegebenen Anlagetafeln, welche den richtigen Arbeitsweg, vom Großen ausgehend, veranschaulichen. *Gl.*

ZU UNSEREN BILDERN.

Der auf Seite 178 und 179 abgebildete Kassenschrank ist in romanischem Stile nach Zeichnungen des Architekten Emil Bopst in Berlin in der Kunstschlosserei und Geldschrankfabrik von Gebr. Fuhrmann ausgeführt. Er ist feuer-, sturz- und einbruchssicher konstruirt, hat einen Stahlmantel, wobei der Außen- und Innenmantel aus einem Stück gebogen ist. Thürumschweife und Brustrahmen sind aus Fuhrmann's neuem Patent-Profileisen hergestellt, die äußeren und inneren, sowie die Tresorornamente sind in Schmiedeeisen ausgeführt, wobei noch zu bemerken ist, dass durchweg Handarbeit in Anwendung kam.

Prunk-Kassenschrank (geschlossen), entworfen von Architekt Emil Bopst, Berlin; ausgeführt in der Kunstschlosserei und Geldschrankfabrik von G. Fuhrmann, Berlin.

Das Plakat der rühmlichst bekannten Pianoforte-Fabrik C. Bechstein ist nach einem Entwurf von L. Rhead ausgeführt. Der Künstler, ein Engländer, lebt zur Zeit in Amerika und hat dort eine Reihe von Plakaten ausgeführt, die ihm speciell auf diesem Kunstgebiet einen Namen gemacht haben. In Harper's „Les Affiches Étrangères illustrées", Paris, G. Boudet, sind eine größere Anzahl seiner Arbeiten veröffentlicht. Was die vorliegende Arbeit betrifft, so ist das Plakat in einer Größe von 48 zu 73 cm ausgeführt und auf lichtgelbes Papier gedruckt. Fünf Farben kamen zur Verwendung: *Schwefelgelb* für das Kleid und den Strumpf der Klavierspielerin und die Flügel der Engel, *Orangegelb* (ins Orangebraune gehend) für die beiden äußeren Einfassungslinien, das Haar der Engel, die Kontouren der einzelnen Flügelfedern, das Haar der Klavierspielerin, den Pedaltritt und die Rolle unter dem Klavierfuß, *Ultramarinblau* für den obern Streifen Luft über dem Horizont, die paar breiteren Ornamente auf dem Gewand der Klavierspielerin und deren Schuh, *Dunkelblau* (zwischen Indigo und Ultramarin) für den Flügel, den Lorbeerkranz der Spielerin und alle Kontouren wie den inneren Einfassungsstrich, und *Lichtgrünblau* für den Hintergrund hinter Flügel und Figur (Fußboden). Das Gesicht der Engel und der Spielerin, deren Hände, die Tasten, das Notenblatt, das Wort „Bechstein" wie die Umrisslinien des Flügels sind im hellgelben Papierton stehen geblieben. Das Plakat ist in London gedruckt, woselbst die Firma eine Filiale hat. Das Cliché ist

uns von Herrn Geh. Kommerzienrat zur Reproduktion freundlichst überlassen worden.

Der am Schluss dieses Heftes auf S. 180 abgebildete Löwe ist nebst einem zweiten, zur Zeit noch in Arbeit befindlichen für das Treppenhaus des Hamburger Rathauses bestimmt. Die ausführende Firma Gebr. Armbrüster in Frankfurt a. M., welche schon 1888 auf der Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung durch die dort ausgestellten Proben bedeutender Schmiedetechnik, späterhin durch die großen Schmiedeeisenthore für die deutsche Abteilung auf der Weltausstellung in Chicago sich allseitig Anerkennung verschaffte, betritt mit der Ausführung einer vollrunden Stierfigur in reiner Schmiedearbeit einen völlig neuen Weg. Da auch in der Vergangenheit selbst in der höchsten Blüte der Technik, wie sie uns die Thore von Würzburg und Nancy bezeichnen, nie der Versuch gemacht worden ist, das Schmiedeeisen für die Großplastik anzuwenden, so waren die Verfertiger hier vor die heikle Aufgabe gestellt, für alle die unzähligen Schwierigkeiten, welche die Wiedergabe körperlicher Formen durch Ambossbehandlung des glühenden Eisenblocks boten, selbst die Lösung zu finden. Die Ausführung plastischer Werke in getriebenem Kupfer konnte hierfür gar keinen Anhalt bieten, da es sich bei letzterem bekanntlich um kalte Bearbeitung von Blechflächen handelt. Bei der hier ausgestellten Figur aber haben die schwächsten Eisenplatten, aus welchen der Rumpf des Löwen mit seiner ausdrucksvollen Muskulatur geschmiedet ist, 13 mm Stärke. Alle losgelösten Teile aber, der Kopf, die Pranken, sowie die einzelnen Partieen der Mähne mussten aus massiven Eisenblöcken in glühendem Zustande geschmiedet werden. Es ist für den Nichtfachmann kaum zu ermessen, welche endlosen und mühevollen Versuche diese Arbeit, die rund ein Jahr in Anspruch genommen, gekostet haben muss, um in dem starren Material, in welchem eine Korrektur des etwa Misslungenen so gut wie ausgeschlossen war, alle Feinheiten des Originalmodelles wiederzugeben. Allerdings muss man dem letzteren, dessen Schöpfer Bildhauer Hausmann ist, nachrühmen, dass er dem Charakter des Schmiedeeisens in verständnisvollster Weise Rechnung getragen hat. So steht das Werk, das in den Spuren der wuchtigen Hammerschläge uns von seinem Entstehen erzählt, in einer Frische und Ursprünglichkeit vor uns, welche ihm keine andere Ausführungsart, am wenigsten der Guss, je hätte verleihen können.



Wappenhaltender Löwe, für das Treppenhaus des Hamburger Rathauses ausgeführt in der Kunstschmiedewerkstätte von Gebr. Armbrüster, Frankfurt a. M.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1897. Nr. 12.

Zur Einweihung des Neubaus des Bayerischen Gewerbemuseums. — Diesel-Motor. Von L. Erhard. — Rückblick auf die Bayerische Landesausstellung im Jahre 1896. Von Dr. J. Rée. — Zur Ökonomie der Beleuchtung. Von E. Rauh. — Künstliche Seide. Von Dr. H. Stockmeyer. — Die Forderungen des modernen nationalen Kunstgewerbes. Von Dr. E. Braun.

Journal für Buchdrukkerkunst. 1897. Nr. 22—24.

Die Aussichten des Dreifarbendrucks. — Der Wettlauf amerikanischer Zeitungen. — Ein amerikanisches Urteil über Schriften deutscher Gießereien. — Die ersten Rotationsmaschinen, Wetterkarten und die Einführung der Kaltstereotypie in Deutschland. — K. k. graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. — Das Nistersche Dreifarbendruckverfahren. — Schnellpressenfabrik Frankenthal. — Das Buch der Wilden.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 7.

Jacob v. Falke. Von B. Bucher. — Eine ideale Werkstatt. Von Prof. H. Macht.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Aufnahme und Lichtdruck von Sinsel & Co., Leipzig.

Geschnitztes Holzschränkchen von Peter Opel.

Besitzer: Hans Felix in Leipzig.



Kopfleiste, gezeichnet vom Maler J. DIEZ, München.

DIE MENSCHLICHE FIGUR ALS DEKORATIVES ELEMENT.

II.

In der Ornamentik der historischen Kunst.

(Schluss.)

INE durchaus ähnliche Verwertung der menschlichen Figur als rein ornamentales Element weist die etruskische Ornamentik auf: so zeigt, um nur ein Beispiel anzuführen, die gravirte Dekoration der berühmten „ficoronischen“ Cista des Collegio Romano unterhalb der eine Darstellung aus der Argonautensage enthaltenden Hauptzone des Gefäßkörpers, ein aus Sphingen und Palmettenmotiven gebildetes Ornament, oberhalb der Hauptzone ein anderes Ornament, in welchem kleine Köpfe und Palmetten völlig gleichwertig verwendet sind.

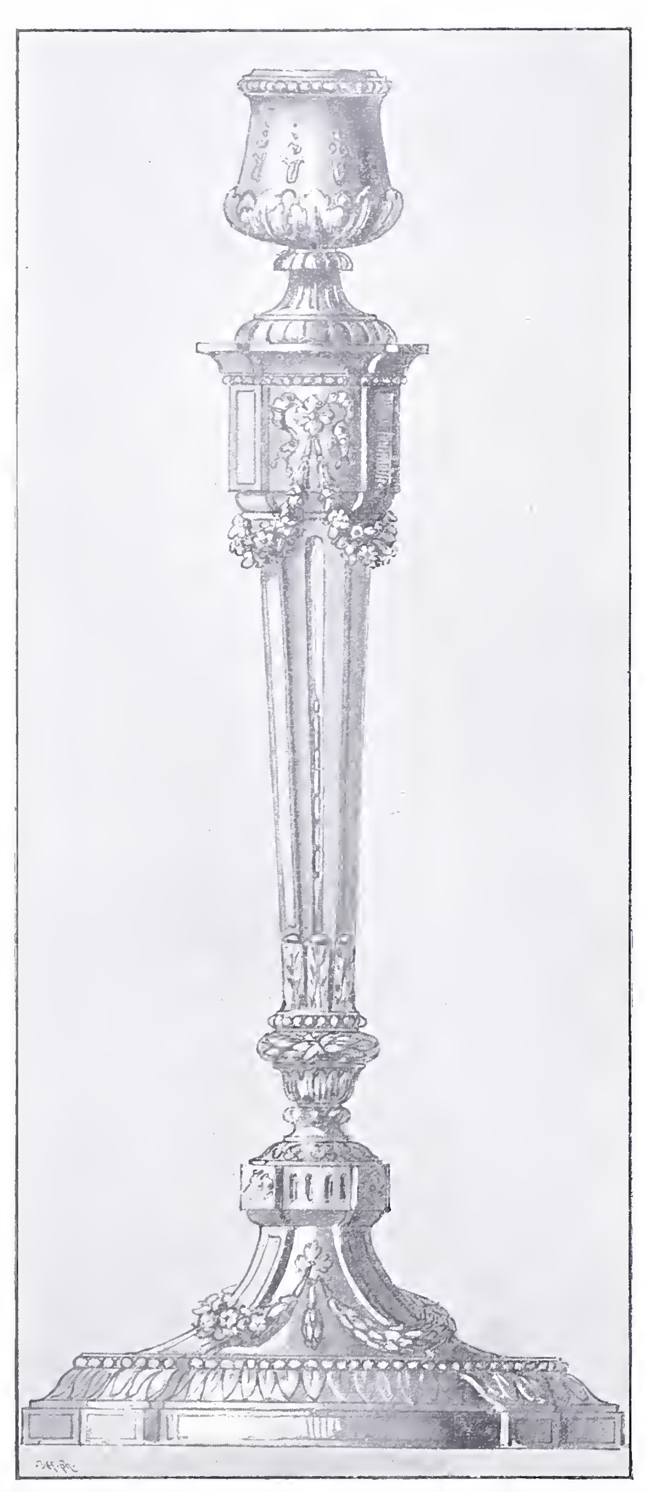
In dieser apulisch-etruskischen Ornamentik, mit der sich in naheliegender Weise die halb tier-, halb menschlichen Phantasiegebilde der altorientalischen Mythologie baldigst verbunden hatten, waren alle Motive der figürlich-vegetabilischen Ornamentik der späteren römischen Kunst gegeben, die sich dieselben freudigst zu eigen machte, namentlich seitdem durch Vermittlung der Kunstmetropole Alexandria die Überreste der alten Kunst des Nillandes in Rom eine allerdings ziemlich erkünstelte Renaissance der altägytischen Kunst hervorgerufen hatten, da die figürlichen Darstellungen der altägyptischen Wandmalerei, die in ihrer starren Schablonenhaftigkeit der damals ausgeprägt naturalistischen Kunst Roms völlig nichtssagend, inhaltslos und demgemäß rein ornamental erscheinen mussten, ihre Vorliebe für figurales Ornament noch wesentlich steigerte.

Diese enge Verbindung figürlicher und vegetabilischer Motive in der römischen Ornamentik erreicht ihren Höhepunkt in der Zeit des sogenannten zweiten, namentlich aber des dritten und vierten Stils der pompejanischen Wandmalerei, in der ja sogar das Tafelgemälde, ohne wesentliche Beachtung seines Inhalts, der völlig als Nebensache betrachtet wird (es kommen sogar Rahmen ohne das Bild selbst vor), zu einer Art Element der Ornamentik herabsank, um der ganzen Gliederung der Wandornamentirung mit ihren architektonischen, vegetabilischen und figürlichen Motiven als Mittelstück zu dienen.

Beispiele für die figürlich-pflanzliche Ornamentik der römischen Kunst anzuführen, wäre wohl ein müßiges Beginnen: die italienische Renaissance, die sie aus dem Boden des alten Rom und seinen „grotte“, den verschütteten Überresten der antiken Paläste und Thermen, heraufholte, hat die „Groteske“, in denen die menschliche Figur ihre individuelle Bedeutung völlig verloren hat, um in Verbindung mit vegetabilischen Formen rein ornamental zu wirken, bis auf unsere Zeiten weiter vererbt.

Aber die römische Kunst in ihren starknaturalistischen Neigungen knüpfte auch speciell an diejenige Art der apulischen Ornamentik an, die der menschlichen Figur bei ihrer ornamentalen Verwendung in gewissem Grade ihren persönlichen Wert als handelnden Wesens belässt, und in dieser Mischung naturalistischer und rein ornamentaler Tendenzen hat die römische Ornamentik

wahrhaft Entzückendes geschaffen. Es sei hier nur auf eines der allerreizendsten dieser naturalistisch-figürlichen und stilisirt-pflanzlichen Ornamente verwiesen, das uns an der großen silbernen Amphora des Hildesheimer Silberfundes entgegentritt: abwechselnd zwei einander zugekehrte Greifen und eine geflügelte mit menschlichen Armen und einem Stierkopf versehene Phantasiegestalt



Leuchter, entworfen und in Silber ausgeführt von D. VOLLGOLD & SOHN, Berlin.

(ägyptischer Einfluss!) bilden den Ausgangspunkt eines ungemein zierlichen, in schwungvollen Spiralen gewundenen, stilisirten Pflanzenornaments, in dessen Windungen graziöse Erotengestalten dargestellt sind, wie sie nach allerlei zwischen den Ranken des Ornaments verstreuten Seetieren Jagd machen. (Vergl. Luthmer, Gold und Silber, Fig. 55.) Diese anmutig lebendige Scene fällt dadurch, dass sie durch die Linien des streng stilisirten Pflanzenornaments [1]) zusammengehalten wird und trotz ihrer Natürlichkeit mit diesem aufs innigste verbunden ist, nicht aus dem Rahmen der reinen Ornamentik heraus, und das ganze Ornament kann mit Fug und Recht als eine der glücklichsten Lösungen betrachtet werden, die der schwierige Vorwurf der ornamentalen Verbindung menschlicher und pflanzlicher Formen — ohne dass die menschliche Figur ihres ganzen Individualismus entkleidet werden müsste — je im Verlaufe der ganzen Kunstgeschichte gefunden hat.

Die früh christliche Kunst, die das gesamte Kunstformen-Inventar der absterbenden Antike übernahm, hat die aus figürlichen und vegetabilischen Elementen gebildeten Motive der römischen Ornamentik in ihren Anfängen häufig angewandt: so beispielsweise in den Wandmalereien der S. Domitilla-Katakombe in Rom, wo kleine Puttengestalten die stilisirten Weinranken beleben (vergl. Kraus, Geschichte der christl. Kunst, Bd. I, Fig. 14); so in den Malereien von S. Pietro e Marcellino, wo die Darstellung des Gastmahls von drei medaillonförmigen Darstellungen aus der biblischen Geschichte eingerahmt ist, zwischen welchen rein ornamentale, bedeutungslose Köpfe, umgeben von vegetabilischen Motiven, angebracht sind (vergl. Kraus, Fig. 59); so in dem Deckengemälde von S. Lucina in Rom, wo sich ebenfalls zwischen ikonographischen Darstellungen rein ornamentale Köpfe, aus stilisirten Pflanzen hervorwachsend und umgeben von Guirlanden, vorfinden (vergl. Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. I, Fig. 44); so in den Mosaiken eines der ältesten christlichen Bauwerke, des Mausoleums der hl. Constantia (S. Costanza in Rom), wo wir als Einfassung biblischer Scenen einem pompösen figürlich-pflanzlichen Ornament, weiblichen Gestalten, die aus Akanthuslaub hervorwachsen, und von deren Haupt wieder üppige Akanthusranken ausgehen, begegnen, und wo wir außerdem noch ein von Amoretten bevölkertes Weinranken-Ornament und neben diesem ein aus Bandverschlingungen gebildetes Ornament antreffen, in dessen kreisförmigen Zwischenräumen neben tierischen und

1) Wenn H. Holzer in seiner Monographie „Der Hildesheimer antike Silberfund" 1870 auf Seite 61 bei der Schilderung unseres Ornaments betont, dass „zwischen feinen Schlingpflanzen des Wassers reges Leben und Treiben herrscht", so benimmt er durch diese, übrigens völlig ungerechtfertigte naturalistische Auffassung des Pflanzenornaments dieser ganzen Verbindung stilisirt-pflanzlicher und naturalistisch-figürlicher Dekorationsweise ihren eigenartigen Reiz.

pflanzlichen Elementen geflügelte Genien und Puttengestalten als Füllungsmotive abwechseln (vergl. Kraus, Fig. 320, 321).

Aber diese rein ornamentale Verwendung der menschlichen Figur hielt sich in der frühchristlichen Kunst nicht lange. Vielleicht mag sich auch die christliche Auffassung des Menschen als Ebenbildes Gottes gegen die Verminderung des inhaltlichen Wertes der menschlichen Gestalt aufgelehnt haben. Sicherlich aber hat der reiche Schatz menschlicher Gestalten, den die christliche Kunst in den Erzählungen des alten und des neuen Testamentes, in den Heiligenlegenden und in symbolischen Personifikationen besaß, die Verwendung inhaltsloser Figuren überflüssig gemacht. Dass die mehr oder minder als Porträts aufgefassten Darstellungen der biblischen symbolischen Personen wie der Heiligen nicht zu Elementen der Ornamentik herabsinken oder gar mit vegetabilischen Motiven eine Verbindung eingehen konnten, wie es in der griechisch-apulischen, etruskischen und römischen Kunst von seiten der bereits als reine Phantasiegebilde erkannten tier-menschlichen Figuren der altorientalischen Religionen oder der doch immerhin wenig bedeutungsvollen Erotengestalten der Fall war, ist selbstverständlich. Nicht einmal die von der frühchristlichen Kunst symbolisch angewandten Teile der menschlichen Gestalt, die segnende Hand, das Auge Gottes, verflachten zu Elementen der Ornamentik, und auch die oft zu äußerster Schablonenhaftigkeit typisirten figürlichen Darstellungen der byzantinischen Kunst — Fälle, wie an den Armen des oben genannten Christusbildes des Welfenschatzes selbstredend ausgeschlossen — entwerteten sich niemals zu rein ornamentalen Elementen.

So blieb der bis dahin barbarischen Kunst des übrigen Europa, als sie von der christlichen Kunst West- und Ostroms befruchtet ward, die menschliche Figur als rein ornamentales Element fremd, und nur die ihnen von den prähistorischen Zeiten überkommenen ornamentalen Motive aus der Fauna gingen neben den ihnen von der christlichen Kunst übermittelten symbolistischen Tiergestalten mit ihren pflanzlichen und geometrischen Ornamentmotiven eine Verbindung ein.

Die menschlichen Darstellungen der irischen Kunst, die, wie wir oben gesehen, durch technische Einflüsse zu beinahe rein geometrischen Motiven verkümmerten, kommen hier nicht in Betracht, da sie eben mehr als geometrische denn als figürliche Motive aufzufassen sind und sich in allen von der irischen Kunst beeinflussten Künsten — wenigsten als erkennbare menschliche Darstellungen — sofort vollkommen verloren.

Erst die direkt an die Antike anknüpfende karolingische Renaissance führte die figürlich-vegetabilische Ornamentik wieder teilweise in die Kunst ein: allerdings ist in diesen, immerhin seltenen Fällen — rein pflanzliche und geometrische Motive überwiegen weitaus — von dem graziösen Formenspiel der antiken Grotesken nichts mehr zu sehen, und in dem verhältnismäßig plump behandelten vegetabilischen Ornament der karolingischen und frühromanischen Zeit nehmen, wenn es schon mit Motiven der lebendigen Natur vermischt wird, phantastische Tierformen den ersten Platz ein, und menschliche Motive erscheinen höchstens in Form von Maskarons, wie etwa unter den Miniaturen des aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammenden Egbert'schen Codex zu Trier, in dem das Bild Egbert's umrahmenden Ornament, wo ein aus phantastisch gewundenen Tierleibern gebildetes Rankenwerk durch zwei Maskarons zusammengehalten wird (vergl. Bucher, Geschichte der technischen Künste, Bd. I, Fig. 43), oder am Fuß eines frühromanischen Altarleuchters des britischen Museums (vergl. Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen 149), wo wir ebenfalls ein Maskaron in Verbindung mit Tierformen antreffen.

Die spätere romanische Kunst, die ja nur in wenigen rein äußerlichen Momenten eine gewisse Ähnlichkeit mit der antik-römischen Kunst aufweist, die ihr den Namen gab, verzichtete in ihrer strengstilisirten Ornamentik nahezu vollkommen auf eine Verbindung ihrer tierischen, vegetabilischen und geometrischen Motive mit dem menschlich-figürlichen Element; wo sich dieses vorfindet, tritt es allein auf, mit einem gewissen Eigenwert, wie beispielsweise in der beliebten Dekoration limusiner und rheinischer Grubenschmelzarbeiten mit reliefirten Engelsköpfchen.

Auch die frühe Gotik hielt in ihrer streng logischen Weise ihr geometrisches Ornament immer, ihr schlichtes naturalistisches Pflanzenornament beinahe durchgehend von figürlichen Motiven frei: Fälle, wie an einem (bei Bucher, Bd. I, Fig. 49 abgebildeten) Initial des aus dem 13. Jahrhundert stammenden Psalters Ludwigs IX. von Frankreich, das zwei in ein stilisirtes Blatt eingehüllte menschliche Köpfe aufweist, sind im großen und ganzen selten.

Erst die spätere Gotik vermittelt wieder häufiger eine Verbindung menschlicher und pflanzlicher Formen, doch ist diese Verbindung im allgemeinen eine ziemlich äußerliche, durchaus keine so innige Verschmelzung, wie etwa in dem figürlich-vegetabilischen Ornament der römischen Kunst. So begegnen wir in der reifen Gotik menschlichen Figuren, die beispielsweise aus einer üppigen, naturalistisch wiedergegebenen Weinlaubguirlande hervorwachsen (so an der Lehne eines auf Seemann's Kunsthist. Bilderb. Nr. 154 reproduzirten Stuhles), ferner solchen, die in dem spätgotischen naturalistischen dürren Astwerk herumklettern (vergl. den im Märzheft des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift nach Paukert reproduzirten Rahmen eines Altars in der Kirche zu Saubach); oder solchen, die eine stilisirte Blumenranke in Händen halten (vergl. z. B. das Randornament der bei Bucher, Bd. I, Fig. 51, reproduzirten Miniatur aus dem, dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörenden Gebetbuch der Bremer Stadtbibliothek).

Wie wenig auch die Spätgotik zu einer tiefergehenden, organischen Verbindung figuraler und vegetabilischer Motive hinneigte, erhellt schon daraus, dass die, wie in obigen Fällen, innerhalb pflanzlicher Motive angebrachten menschlichen Figuren stets im Zeitkostüm dargestellt wurden, und dass demnach die menschliche Figur immer nur ein mehr genrehafter Appendix des betreffenden Ornaments, niemals ein wirkliches Element desselben sein konnte. — Auch den phantastischen tiermenschlichen Mischwesen, der Sphinx, der Harpyie, der Sirene, dem „Meerweibchen“ u. s. w., die seit den Kreuzzügen in der Kunst (namentlich in der Heraldik, z. B. das im alten Wappen von Palermo bereits im 12. Jahrhundert vorkommende Meerweib oder der „Jungfrauenadler“ (Harpyie) der Stadt Nürnberg) wieder eine bedeutende Rolle spielen, und die in der altrömischen Kunst mit pflanzlichen Motiven zu den Grotesken verschmolzen waren, beließ die Gotik ihren Selbstwert und verwendete sie stets nur als Einzeldarstellungen (z. B. die Sirenen und Sphingen an einem in Seemann's Kunsthist. Bilderb. Nr. 153 abgebildeten Reliquienkästchen des 14. Jahrhunderts).

Diese eigenartigen Verbindungen tierischer und menschlicher Formen haben aber die gotische Kunst etwa seit Anfang des 14. Jahrhunderts zu einer völlig neuen, ungemein originellen ornamentalen Verwertung der menschlichen Figur angeregt: zur Schaffung der Drôlerie.

Bereits die frühe Gotik hatte die Initialen ihrer Handschriften, neben den größeren, inhaltsvollen Darstellungen, die sie oft enthielten, mit launischen Figürchen bevölkert, die keine tiefere, erzählende Bedeutung besaßen, sondern lediglich dekorativ wirken sollten; gewöhnlich spaziren diese meist spaßhaften Gestalten auf den ornamentalen Ausläufern des Initials herum, wie beispielsweise in der im Jahre 1258 geschriebenen Jaromier'schen Bibel des Prager böhmischen Museums ein kleines, mit einer Narrenkappe versehenes Männchen, das, ein Kind im Arme haltend, aus einer Schale trinkend, mit einem dicken Knüppel in der Hand, auf dem Schnörkel eines C fürbass schreitet (vergl. Bucher, Bd. I, Fig. 48). Diese scherzhaften Darstellungen wurden nun mit tierischen Formen kombinirt, und so entstanden die köstlichsten, oft auch scharf sarkastischen Karikaturen, in denen namentlich die Verbindung von Bischofs- und Mönchsgestalten mit Tierleibern — und dies in Gebetbüchern! — beliebt waren (vergl. z. B. die bei Woltmann-Woermann, Geschichte

Kunstgewerbe, allegorische Skizze, gezeichnet von August Glaser, München.

der Malerei, Bd. I, Fig. 107 reproduzirte Drôlerie aus den grandes heures des Herzogs von Berry), und die nun nicht nur als Initialverzierung auftraten, sondern, wo es gerade der Laune des Illustrators einfiel, am Rande, ja selbst innerhalb des Textes angebracht wurden, immer ohne weiteren Eigenwert, rein dekorativ. — Diese Drôlerieen nun gingen in der späteren Gotik auch mit vegetabilischen Motiven innige Verbindungen ein, die sie den antiken Grotesken nähern: stilisirte Pflanzenranken gehen z. B. in einen langgestrekten, dünnen Tierleib über, auf dessen wurmförmigem Halse ein naturwahr wiedergegebener menschlicher Kopf sitzt (vergl. die trefflichen Reproduktionen mittelalterlicher Handschriftenornamentik in den von S. Turgis et fils in Paris herausgegebenen Albums „Ornamentation des Manuscrits au Moyen-Age").

Während die mitteleuropäische und namentlich die französische Ornamentik noch mitten in der Spätgotik steckte, und die Lust an ihren Drôlerieen den Höhepunkt erreichte, ward in Italien bereits die antike Kunst wiedergeboren und mit ihr die Hauptmotive der späteren römischen Ornamentik: die Groteske, als deren Regenerator Raffaëls Schüler, Giovanni da Udine, anzusehen ist, und die von geschäftigen Putti bevölkerte, stilisirte Ranke. Wohl eines der frühesten Denkmale, das die Renaissance der antiken Ornamentik dokumentirt, sind Pietro Tedesco's aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammende Reliefs am Südportal des Domes von Florenz (vergl. Seemann's Kunsthist. Bilderb. Nr. 111), auf denen musizirende Amoretten die schwungvollen Linien der Akanthusranken beleben.

Kunstindustrie, allegorische Skizze, gezeichnet von August Glaser, München.

Während der ganzen kunstgeschichtlichen Epoche der Renaissance — und diese reicht in ihren verschiedentlichen Entwickelungsformen bis zu der letzten, etwas gequälten „Renaissance" im Empirestil — bleibt nun die menschliche Figur wieder das Hauptmotiv der Ornamentik, wie in der spätrömischen Kunst; auch die nordische Kunst wirft sich jetzt mit Begeisterung auf die Verbindung menschlicher und vegetabilischer Formen, und von Italien bis an die Nordsee, von den Pyrenäen bis an die Ostsee herrscht nun die Groteske, das Maskaron, das Medaillon und die Kartusche mit rein ornamentalen Köpfen in der Ornamentik. — Der Ornamentstich verwertet mit ungebundenster Erfindungslust, die tausenderlei immer neuen Verbindungen, die die rein ornamentale menschliche Figur und die stilisirte Pflanze eingehen können, allüberall bildet die Gestalt des

Menschen, sein Antlitz, den Höhepunkt der Ornamentik: Beine, Arme, Ohren, Bart und Haar des Menschen gehen in Pflanzenformen über, tändelndes, lineares Schnörkelspiel bildet scherzhaft menschliche Gesichter (wie in Dürer's reizenden Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I. in der Münchener Bibliothek; vgl. das bei Bucher, Bd. I, Fig. 54 reproduzirte Blatt).

Das Barock bleibt der Vorliebe der Renaissance für figürlich-vegetabilische Ornamentik im allgemeinen treu, wenn es auch keine so innige Verschmelzung zwischen figuralen und pflanzlichen Motiven mehr liebt und zwischen ihnen häufiger einen naturgemäßen Connex (Festons tragende Engel etc.) als den rein ornamentalen betont.

In der Kunst des Rokoko tritt die rein ornamentale Verwendung der menschlichen Figur noch mehr zurück, und vor allem die Groteske weicht in den späteren Zeiten des Rokoko immer mehr einer naturalistischen Dekoration, in der der menschlichen Figur wieder größere Selbständigkeit eingeräumt wird. Neben dem Maskaron, dem geflügelten Engelskopf, dem Medaillon mit dekorativen Köpfen treten wieder mehr eigenartige Einzeldarstellungen menschlicher Figuren auf, die einen gewissen genrehaften Charakter tragen, wie beispielsweise die dekorativen Einzelfiguren in Watteau's Dekorationsmalereien (vergl. Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen Nr. 186), von den ebenfalls mit Vorliebe dekorativ verwendeten rein genrehaften Chinoiserieen und Schäferscenen gar nicht zu sprechen, bis endlich mit den antikisirenden Tendenzen des sogenannten Louis XVI.-Stils und dann mit der als ernstliche Kopie der Antike gedachten Kunst des Empire die antike Ornamentik wieder herrschend wird. Es ist eine frühere, einfachere Ornamentik als diejenige war, die der Renaissance des 15. Jahrhunderts zum Vorbild gedient hatte: nicht die spätrömische, sondern die griechische und höchstens die apulische Ornamentik. So fehlt der ärmlichen Ornamentik des Ausgangs des 18. und des Beginns des 19. Jahrhunderts die Groteske und die üppige Ranke nahezu gänzlich, und in ihren schlichten pflanzlichen Motiven findet die menschliche Figur meist nur in medaillonförmiger Umrahmung Raum — die enge Vermischung figuraler und vegetabilischer Formen, die den Hauptreiz der spätrömischen und der Renaissance-Ornamentik gebildet hatte, fand im Empire keine Wiedergeburt.

Die modernen dekorativen Künste, die sich seit ihrer Wiedererweckung streng an die Vorbilder halten, die sie in den alten Stilen gefunden, haben den ganzen Ornamentschatz der vergangenen Kunstepochen zu dem ihren gemacht — von der Gotik, und namentlich von der Renaissance bis zum Empire, das ja allmählich wieder „modern“ werden zu wollen scheint —, ohne ihm in ihrem auffallenden Mangel selbständiger Erfindungskraft wesentlich neue Motive zuzuführen.

Was die modernen Kopirungen alter figürlicher Ornamentmotive betrifft, so hat sich im allgemeinen in denselben bei der Darstellung des menschlichen Antlitzes eine eigenartige Tendenz breit gemacht, dasselbe möglichst geistlos, typisch-langweilig und nichtssagend wiederzugeben; die Köpfe in unseren modern-alten Grotesken, unsere Maskarons — selbstverständlich nicht die fratzenhaft verzerrten —, die Figuren, die unsere Wappen halten u. s. f. zeichnen sich durch eine geradezu einschläfernde Leerheit aus. Die Hauptschuld trägt daran sicherlich die große Kluft, die leider meist schon von der Schulbank her zwischen dem ornamentalen Zeichner und dem Jünger der „freien Malerei“ klafft — eine der vielen speciell auf dem Gebiete der Kunst unseligen Folgen der Specialisirungssucht unserer Tage; andererseits mögen unsere Ornamentiker wohl befürchten, sich von dem realistischen Geist der Zeit, der die dekorativen Menschenköpfe leicht aus dem Rahmen der Ornamentik herausfallen ließe, allzu weit hinreißen zu lassen und verfallen so in das gegenteilige Extrem der vollkommenen Verflachung des doch immerhin, auch in seiner rein ornamentalen Verwertung, an sich interessanten menschlichen Antlitzes. Der goldene Mittelweg ist hier wohl das beste: weder krasser Naturalismus noch abgeschmackte, stumpfsinnige „Idealisirung“, wenn man dieses Wort im schlechten Sinne anwenden kann, — der goldene Mittelweg, den uns in der Darstellung dekorativer Menschenköpfe die Blütezeit der antiken und der Renaissance-Ornamentik weist; aber eher mehr Naturwahrheit als weniger, denn auch die rein ornamentale Wiedergabe des Menschenantlitzes darf sich von dem in den freien Künsten herrschenden Stil nicht völlig emanzipiren: unsere Kunst ist weitaus naturalistischer als die klassische oder die der Frührenaissance, und daher frappiren unser an streng naturwahre Darstellung gewöhntes Auge übermäßig stilisirte Köpfe weitaus mehr, als die Idealisirung der menschlichen Köpfe in der Ornamentik der Antike und der Renaissance den Zeitgenossen auffallen mochte.

In neuester Zeit scheint unsere sonst so wenig eigenmächtige Ornamentik doch eine ganz neue ornamentale Verwendung der menschlichen Figur einführen zu wollen; ob es eine glückliche Einführung ist, lassen wir dahin gestellt, immerhin aber ist es eine selbständige Regung, und als solche wenigstens ist sie anzuerkennen. Die Malerei unserer so sehr zu Widersprüchen hinneigenden Zeit pflegt neben einem oft bis zur Widerwärtigkeit gesteigerten Naturalismus — le laid c'est le beau! — eine eigentümliche idealistische Richtung, die sich meist in einen Schleier symbolistischen Mysticismus hüllt, und die in ihrer seit längerem in der englischen Malerei vorbereiteten Manier einigermaßen von den Präraffaëliten, stark von der japanischen Malerei beeinflusst erscheint. Die beinahe schattenlosen, stark konturirten, gleichsam ihrer Körperlichkeit entkleideten

menschlichen Darstellungen dieser Richtung schlugen vornehmlich in einem für sie besonders geeigneten Gebiet der dekorativen Malerei Wurzel, in dem erst in jüngster Zeit allmählich zu einem Zweige der Kunst erblühenden Plakat. — Die Plakatmalerei beginnt diese immer mehr zu schemenhaften Formen stilisirten, sozusagen „entmenschlichten“ Menschendarstellungen als rein ornamentale Motive zu verwerten, etwa wie das stilisirte Blatt, die stilisirte Blüte: sie bildet aus ihnen fortlaufende, kranzartig zusammenhängende Ornamente, stellt sie schräg, auf den Kopf — wie zu rein abstrakten Formen stilisirte pflanzliche und wie geometrische Motive.

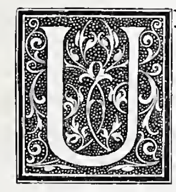
Nachfolgende Beispiele mögen das Gesagte erläutern: gleichsam als Ausgangspunkt sei eine noch durchaus eigenartige figürliche Einzeldarstellung genannt, ausgeführt in der besprochenen schattenlosen, stark konturirten Manier: die langgestreckte, weiß gekleidete Dame, mit dem Champagnerkelch in der Hand, die uns auf ziemlich verbreiteten Plakaten der Reimser Champagnerfirma Jules Mumm begegnet; als zweites Stadium kann das Reklamebild einer französischen Cigarettenpapierfabrik gelten, das auf grellgelbem Grund ein halb rot, halb schwarzes Rhombus enthält, in welchem zwei in unserer Manier etwas karikirt gezeichnete Gestalten — Herr und Dame — rauchend dargestellt sind, immerhin noch eine, wenn auch schon stark ornamental behandelte genrehafte Darstellung; einen weiteren Schritt zur reinen Ornamentik bildet das Plakat eines Wiener Maskenballunternehmens, das auf eintönig grünem Grunde eine lange Kette rein flächenhaft gezeichneter, vollkommen gleicher — im strengsten Sinne des Wortes schablonenhafter —, grellrot gekleideter weiblicher Gestalten zeigt, die, sich an den Händen haltend, im Tanzschritt dahinhüpfen, — einer lebendigen Guirlande vergleichbar; hier tritt bereits die menschliche Figur als individuelle Trägerin einer Handlung weit zurück vor dem rein ornamentalen Werte ihrer äußeren Form; den Höhepunkt bildet ein wahrhaftiges Ornament, zusammengesetzt aus menschlichen Gestalten, welches das Reklamebild einer österreichischen Fahrräderfabrik umrahmt: auf braunem Grunde weiße Silhouetten, ohne jegliche Innenkontur, auf dem Bicykle sitzende Radfahrer, dicht aneinander gereiht, an den Seiten des Mittelbildes wagerecht, am unteren Rande mit den Füßen nach oben gestellt.

Die Beispiele dieser allermodernsten Ornamentspielereien sind noch nicht allzu zahlreich — auch sind sie bisher kaum noch in andere Gebiete als die Plakatmalerei und verwandte Zweige gedrungen; ob die ernstliche Ornamentik unseres etwaigen „Zukunftsstiles“ mit diesen etwas kühnen Experimenten, die menschliche Figur ohne Zusammenhang mit vegetabilischen Motiven als rein ornamentales Element zu verwerten, etwas anzufangen wissen wird, muss eben die Zukunft lehren!

Wien. *FRITZ MINKUS.*

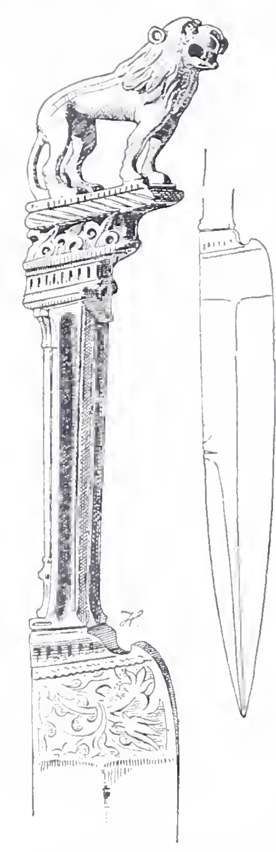
AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTEN KUNSTGEWERBES AUS SÄCHSISCH-THÜRINGISCHEM PRIVATBESITZ IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU LEIPZIG.

(Schluss.)



NTER den Elfenbeinen sind einige ganz bedeutende, kunsthistorisch im höchsten Grade interessante Stücke. Vor allem die aus dem 10. Jahrhundert stammende Madonna mit dem Kinde (Nr. 922), die berühmte Hälfte des Diptychons mit dem heil. Michael (Nr. 923), beide aus der Stadtbibliothek, sowie ein bis jetzt ganz unbekanntes Diptychon (Nr. 933) mit der Madonna und Heiligen und Christus am Kreuz, wohl eine französische Arbeit des 13. Jahrhunderts, das leider durch Abwaschen seine Patina gänzlich verloren hat und wie ein Gipsabguss aussieht. Die deutsche Gesellschaft in Leipzig hat außer mehreren guten kleinen Elfenbeinarbeiten die interessante Figur eines sitzenden Bischofs mit zwei Diakonen (Schachfigur, Nr. 924) — zwei ähnliche Stücke besitzt das Berliner Museum — geliehen, Herr Oberstlieutenant Freiherr von Mansberg eine ganze Sammlung von Elfenbeinen aus verschiedener Zeit, unter denen besonders die frühe Figur eines Orientalen zu Pferd (Nr. 925) Aufmerksamkeit erregt. Herrn Stadtrat Zschille gehören die drei prächtigen Hifthörner (Nr. 936, 937, 938), seiner Bestecksammlung sind die wundervollen Messer und Löffel mit Elfenbeingriffen entnommen. Als Arbeit des Balthasar Permoser gilt das aus Elfenbein und Ebenholz gefertigte große Kruzifix der Stadtbibliothek (Nr. 963), das im Goldschrank des grünen Zimmers Platz gefunden hat. Es zeigt eine virtuose technische Behandlung des Elfenbeines, ist aber in seiner Gesamtheit ein höchst unerfreuliches Beispiel der Kunst des Barockstiles.

Eine zweite Specialität der Ausstellung bildet außer der Böttgerware das sogenannte „Tschirnhausenglas“

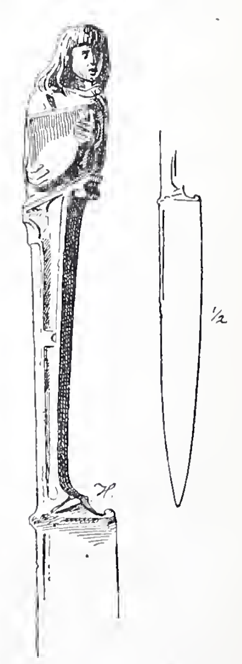


Französisches Messer des 15. Jahrh., Herrn Stadtrat Zschille gehörig.

(Kat. Abt. VII), das auch unmittelbar neben dem roten Steinzeug im Porzellanzimmer Aufstellung gefunden hat. Es ist wohl die zur Zeit reichhaltigste Sammlung dieser Ware, bis auf drei Stück — aus dem Besitze des Herrn C. H. Fischer und C. v. Schweingel — Herrn Robert Bruck in Dresden angehörend. Ehrenfried Walter von Tschirnhausen (1651—1708), einer der vielgereisten und vielseitig gebildeten Männer des 18. Jahrhunderts — deren Vielseitigkeit aber leider oft zu Charlatanismus ausartete — hat sich in Sachsen durch Anlegen von Glashütten und Schleifmühlen für Brenngläser in hohem Grade verdient gemacht und soll sich auch mit Erfindung des Porzellans selbst beschäftigt oder wenigstens Böttger dazu angeregt haben. Ihm wird nun die Herstellung des sogenannten „Tschirnhausenglases" zugeschrieben, schön gefärbte, geschliffene und zum Teil mit Gold dekorirte Gefäße der verschiedensten Art aus einer harten, glasartigen Masse. Ob Tschirnhausen wirklich der Verfertiger dieser Ware war und ob diese nicht auch an anderen Orten hergestellt wurde, vermag ich hier nicht zu entscheiden, das muss den Specialforschern auf diesem Gebiete überlassen werden.[1]) Jedenfalls befinden sich unter den ausgestellten „Gläsern" der Form und Farbe nach ausgezeichnete Stücke, von denen einzelne beim Durchscheinen des Lichtes im schönsten Purpurrot spielen.

Aus der kostbaren, reichhaltigen Besteckssammlung des Herrn Stadtrat Zschille, welche ihr Besitzer für einige Zeit in den Parterreräumen des Kunstgewerbemuseums ausgestellt hat, ist eine Auswahl der interessantesten Exemplare in zwei Pultschränken des Porzellanzimmers untergebracht worden. Es sind ohne Ausnahme entzückende Werke der Kleinkunst, welche uns veranlassen, einen wehmütigen Blick auf unser modernes Tischgerät zu werfen. Zur Entschuldigung können wir allerdings das Sprüchwort „andere Zeiten, andere Sitten" anführen, denn die Kostbarkeit der Messer, Gabeln und Löffel früherer Jahrhunderte erklärt sich daraus, dass noch bis ins 18. Jahrhundert hinein jeder Gast zu Festmahlen sein eigenes, je nach Stand und Vermögen mehr oder minder kostbares Besteck mit sich führte, während heutzutage der Gastgeber für das nötige Essgerät sorgen muss. Hervorragende Stücke sind vor allem die beiden frühen in Eisen geschnittenen Messer (Nr. 1005 und 1008, s. Abb. S. 188), der herrliche Krystalllöffel mit Silbergriff (Nr. 1026), sowie die Messer Nr. 1040—1043, welche auf den silbernen Griffen mit höchster Feinheit ausgeführte Gravirungen nach Darstellungen des Théodore de Bry enthalten.

Unter den Möbeln des 15.—17. Jahrhunderts gehören die besten Herrn Hans Felix. Ein kleines gotisches Wandschränkchen (Nr. 1081) mit durchbrochen geschnitzten Thüren, ein schöner italienischer Tisch mit Seepferden (Nr. 1079), und vor allem das berühmte geschnitzte Schränkchen (Nr. 1080), laut Inschrift eine Arbeit des Regensburger Peter Opel. Von diesem ganz hervorragenden Beispiel deutscher Kunstfertigkeit geben wir eine Abbildung in Lichtdruck. Das Schränkchen, in der That ein Kabinettstück ersten Ranges, ist innen und außen mit Schnitzereien feinster Art bedeckt, welche in 48 vorzüglich komponirten Darstellungen die Geschichte Sauls und Davids behandeln. Die Möbel des 18. Jahrhunderts stammen zum größten Teil aus dem Besitze Sr. Majestät des Königs und bilden den Inhalt des großen gelben Mittelzimmers. Es sind meist französische Arbeiten. Vor allem gilt dies wohl von den drei großen Uhren, zwei in Boullearbeit (Nr. 1090, 1091), die dritte, die berühmte herrliche „Palmenuhr" (Nr. 1087), in vergoldeter Bronze ausgeführt. Auch der kleine Tisch mit Koffer (Boullearbeit, Nr. 1086), sowie das entzückende Eckschränkchen (Nr. 1092, s. Abb. S. 189) mit eingelegter Holzarbeit, vergoldeten Bronzebeschlägen und Girandole dürfte in Frankreich entstanden sein. Augsburger Arbeiten der Biller und des G. Mentzel sind der prächtige silberne Tisch (Nr. 1093) mit getriebener Platte, zu dem sich noch ein Gegenstück im Dresdener Schloss befindet, sowie die dazu gehörigen Guéridons mit Leuchtern. Ein imposantes und kostbares Kunstwerk ist die aus Silber und Schildpatt gefertigte große sogenannte „Landschaftsuhr" Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg (Nr. 1095). Sie wurde laut Inschrift 1712 Friedrich von Altenburg von den Landständen, deren Wappen in Email das in Silber getriebene Zifferblatt umgeben, geschenkt. Das Werk der Uhr ist eine Arbeit



Burgundisches Messer des 16. Jahrh., Herrn Stadtrat Zschille gehörig.

1) Im Sprechsaal, Aprilnummer 1897, ist ein Artikel über diese Frage von der Hand des Besitzers der ausgestellten Sammlung Herrn Robert Bruck erschienen.



Eckschränkchen mit Marketterie im Besitze Sr. Majestät des Königs von Sachsen.

des Jacob Mayer in Wien, die Silberteile sind in Augsburg gefertigt.

Unter Abteilung X führt der Katalog die Bilder an, welche in den Ausstellungsräumen Aufnahme gefunden haben. Bei der Auswahl derselben war hauptsächlich der Umstand maßgebend, dass die betreffenden Bilder dem Zeitcharakter nach zu ihrer Umgebung passen sollten, außerdem suchte man aber aus kunsthistorischem Interesse möglichst unbekannte Werke an die Öffentlichkeit zu bringen."[1])

In erster Linie sind die hervorragenden altdeutschen und altniederländischen Bilder des Herrn Hans Felix zu nennen. Ein anmutiges und zartes Bild ist die altkölnische Tafel mit der Madonna und Heiligen (Nr. 1109). Dürer's Selbstporträt vom Jahre 1493 (Nr. 1112) wurde schon oft in der Litteratur behandelt, eine treffliche Reproduktion brachte auch die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen in ihrem ersten Jahrgang. Goethe (Annalen von 1805) giebt eine begeisterte Schilderung des Bildes, obgleich er nur die alte schwache jetzt im Leipziger Museum befindliche Kopie sah, die damals Hofrat Beireis in Helmstädt besaß. Interessant ist der ursprünglich unvollendete erst in neuerer Zeit durch einen Restaurator fertig gemalte Salvator mundi (Nr. 1113). Man pflegte das Bild, gestützt auf eine nichts beweisende Notiz im Imhof'schen Inventar von 1573/74 bislang als letztes Werk Dürer's zu bezeichnen, aber neuerdings sind gewichtige Stimmen laut geworden, die das Bild mit gutem Recht für Jacopo de' Barbari in Anspruch nehmen. Von Memling's Hand stammt das trefflich erhaltene Porträt eines jungen Mannes (Nr. 1111). Als eine Perle altniederländischer Kunst ist die entzückende, dem gewählten Vorwurf nach sehr seltene Darstellung der Anbetung der schwangeren Maria durch Josef (Nr. 1110) zu bezeichnen. Das bis auf einige unbedeutende Retouchen gut erhaltene, bis in die kleinsten Einzelheiten mit größter Sorgfalt ausgeführte ganz hervorragende Bild wird meistens dem Hugo van der Goes zugeschrieben, zeigt aber in Einzelheiten so nahe Verwandtschaft mit den Werken des dem Namen nach unbekannten, hochbedeutenden sogenannten Meisters der Himmelfahrt Mariä, eines Schülers oder Nachfolgers des Goes, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts thätig war, dass man es mit größerem Recht vielleicht diesem Meister zurechnet. Die außerordentlich reizvolle, mit der Feinheit eines Miniaturisten ausgeführte kleine Tafel mit Christus am Kreuz (Nr. 1114) wird auch besser als altholländisch, ohne nähere Bezeichnung, geführt, denn von Gerard von der Meire, den man als Meister nennt, ist nicht ein einziges beglaubigtes Bild vorhanden, auf das gestützt man die Zuschreibung an denselben rechtfertigen könnte. Herrn Hans Felix gehören auch die beiden kostbaren Evangeliarbücher mit Miniaturen aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 1139, 1140), die zu den hervorragendsten Werken dieser Art zählen. Sie haben in dem Pultschrank, der die Schmuckgegenstände enthält, Platz gefunden. Interessant ist die große Beweinung Christi (Nr. 1116), von der Hand eines noch nicht erkannten altholländischen Meisters um 1470, sowie die beiden Tafeln mit lesenden Bischöfen (No. 1118, 1119, Herr Geheimer Legationsrat von Lindenau, Altenburg-Berlin), oberdeutsche Arbeiten von 1498, von denen die eine die genannte Jahreszahl, die andere ein gefälschtes Dürermonogramm trägt.

Ein anmutiges und reizvolles Bild ist die Madonna mit dem Kinde (Nr. 1122), aus dem Besitze Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg, die am meisten an Jan Gossaert's zahlreiche Darstellungen dieser Art erinnnert.

Der kunsthistorischen Welt ganz unbekannt ist das Porträt eines bartlosen Mannes in brauner Kleidung aus der Sammlung der deutschen Gesellschaft in Leipzig (Nr. 1126), das auf der Rückseite in alter, gleichzeitiger Schrift die Buchstaben: „Ha . . . anpercher 41. 1528" trägt. Trotz des schlechten Zustandes — hauptsächlich ist das Bild wohl nur stark beschmutzt — verrät das Porträt, besonders in der Zeichnung, die Hand eines großen Meisters, über den ich erst nach einer Reinigung von sachverständiger Hand, zu der sich die deutsche Gesellschaft hoffentlich entschließt, nähere Mitteilung machen möchte. Die bekannten Leipziger Sammler holländischer Gemälde, Herr Geheimrat Thieme und Herr J. O. Gottschald, haben freundlicherweise einige Bilder zum Schmucke des roten Zimmers überlassen. Aus der Sammlung Gottschald stammt das anziehende weibliche Porträt Santvort's (Nr. 1128) und der famose Ravesteijn (Nr. 1129), aus der Sammlung Thieme das vorzügliche Porträt eines oranischen Prinzen (Nr. 1132), das man früher Verspronck, neuerdings Cuijp zuschreibt, sowie zwei Stillleben von Willem Claesz Heda (Nr. 1130) und Abraham von Beijeren (Nr. 1131), letzteres eins der besten Werke dieses Meisters. Der Familie Dufour-Féronce gehören zwei große dekorative Porträts im gelben Zimmer. Die hauptsächlich der guten alten Rahmen wegen beachtenswerten Bilder (Nr. 1133, 1134) stellen August III. als König von Polen und seine Gemahlin dar und sind nachweislich der Familienpapiere ihrer Besitzer Werke des Hofmalers Louis de Silvestre, zu dessen besten Arbeiten sie aber wohl kaum zu rechnen sind. Vielleicht sind sie nur als Atelierwerke des vielbeschäftigten Meisters zu betrachten. Ein Dekorationsstück ersten Ranges ist dagegen das große Porträt Gustavs III. von Schweden als Ritter des Seraphinenordens (Nr. 1135), eine vollbezeichnete und 1797 (also erst 5 Jahre nach der Ermordung des Königs durch Anckarström) datirte Arbeit des berühmten schwedischen Porträtmalers C. von Breda. Das Bild wurde seiner Zeit dem alten Leipziger Bankhause Frege & Comp. geschenkt und befindet sich jetzt im Besitze

1) Die in die Ausstellung aufgenommenen Bilder werde ich ausführlich an anderer Stelle behandeln.

des Herrn Kammerherrn Dr. von Frege-Weltzien auf Abtnaundorf.

Unter den „Bildwirkereien und Stickereien“ (Abt. XI) sind für Leipzig besonders die daselbst entstandenen Wirkereien des Seger Bombeck (Nr. 1141, 1142, 1143) interessant. Der hochverdiente Leipziger Stadtbibliothekar Herr Professor Dr. Wustmann hat diesen Meister in einem Specialartikel dieses Blattes (N. F. 1892) nachgewiesen und auch die hier ausgestellten Stücke bereits gewürdigt. Über das Porträt Kaiser Karls V. ist er insofern falsch berichtet gewesen, als es nicht 1554, sondern 1545 bezeichnet ist. Die Richtigstellung der Datirung erlaubt das betreffende Stück mit einem in den Stadtrechnungen erwähnten Porträt Kaiser Karls zu identifiziren, was Wustmann, durch die falsche Jahreszahl irregeleitet, nicht zu können glaubte. Ein ganz hervorragendes Stück in künstlerischer und kulturgeschichtlicher Beziehung ist die Wirkerei des Herrn Hans Felix (Nr. 1144), deutsche Arbeit vom Jahre 1544. Der mehrere Meter lange Streifen behandelt in verschiedenen Scenen die Geschichte eines Hundes, der seinen ermordeten Herrn rächt. Von erstaunlicher Frische und harmonischer Schönheit der Farben ist der Gobelin (Nr. 1147, aus dem Besitze der Stadt Leipzig), mit einer Jahrmarktsscene nach einem Gemälde des Etienne Jeaurat von Michel Audran verfertigt. Mehr dekorativer Art sind die drei großen, vom städtischen Museum geliehenen Tapeten (Nr. 1145) mit Darstellungen aus der antiken Geschichte, bezeichnete Arbeiten des Brüsseler Jan Raes. Vom Anfange des 18. Jahrhunderts stammt das große gewirkte Bildnis des Herzogs Friedrich von Sachsen-Altenburg (Nr. 1148, s. das beigegebene Sonderblatt), das mit seinem reichen Barockrahmen zu den schönsten Prunkstücken des gelben Zimmers gehört. Das vorzügliche Porträt — Sr. Hoheit dem Herzog von Sachsen-Altenburg gehörend — ist unter dem Rahmen mit dem Namen des Jodocus Vos bezeichnet und dürfte in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts gefertigt sein. Unter den Stickereien soll hier nur der sogenannte „Umlaufft“ aus dem Besitze der Stadt Leipzig Erwähnung finden (Nr. 1152, s. Abb. S. 191). Das amüsante, 1571 datirte Kunstwerk besteht aus neun auf farbige Seide gestickten männlichen Kostümfiguren, welche die Nationen darstellen und mit erläuternden satirischen Beischriften versehen sind.

Der Nachtrag des Kataloges (Abt. XII) bringt diejenigen Gegenstände, welche sich ihrem Material nach in die anderen Gruppen nicht einreihen ließen oder zu spät eintrafen, um die richtige Stelle im Kataloge einnehmen zu können. Zum Teil habe ich dieselben schon besprochen. Zu erwähnen wäre nur noch das in vergoldete Bronze gefasste, mit Leder überzogene Pulverhorn (Nr. 1165) Sr. Durchlaucht des Fürsten Reuß j. L., das nebst der prachtvollen großen Lederscheide eines Schwertes aus dem Besitze der Stadt Bautzen (Nr. 1174) uns von der noch nicht ganz aufgeklärten Technik der Lederbehandlung früherer Zeiten ein gutes Bild giebt. Die Verzierungen sind auf dem meist gepunzten Grunde geritzt, geformt, gepresst und getrieben.

Eine vorzügliche bezeichnete Arbeit des berühmten in Nürnberg und Berlin im 17. Jahrhundert thätigen Eisenschneiders Gottfried Leigebe ist das Stichblatt mit dazugehörigem Degenknopf (Nr. 1167) Sr. Durchlaucht des Fürsten Reuß j. L.

Die in Buchsbaumholz geschnittene, in allen Teilen bewegliche weibliche Gliederpuppe des Herrn Hans Felix (Nr. 1172) gehört zu denjenigen plastischen Kunstwerken des 16. Jahrhunderts, die man ihrer Vorzüglichkeit wegen Meister Dürer zuzuschreiben pflegt, obgleich erwiesen ist, dass Dürer als Plastiker nicht selbst thätig war. Ein ähnliches Exemplar befindet sich im Kgl. Museum zu Berlin. Als Original verschiedener Nachbildungen desselben Werkes (z. B. auch im Leipziger Kunstgewerbemuseum) ist die in vergoldeter Bronze ausgeführte, reich mit Reliefs geschmückte astronomische Uhr des Herrn Hans Felix anzusehen, eine bezeichnete und 1563 datirte Arbeit des Augsburgers Jeremias Metzger. (Nr. 1188.)

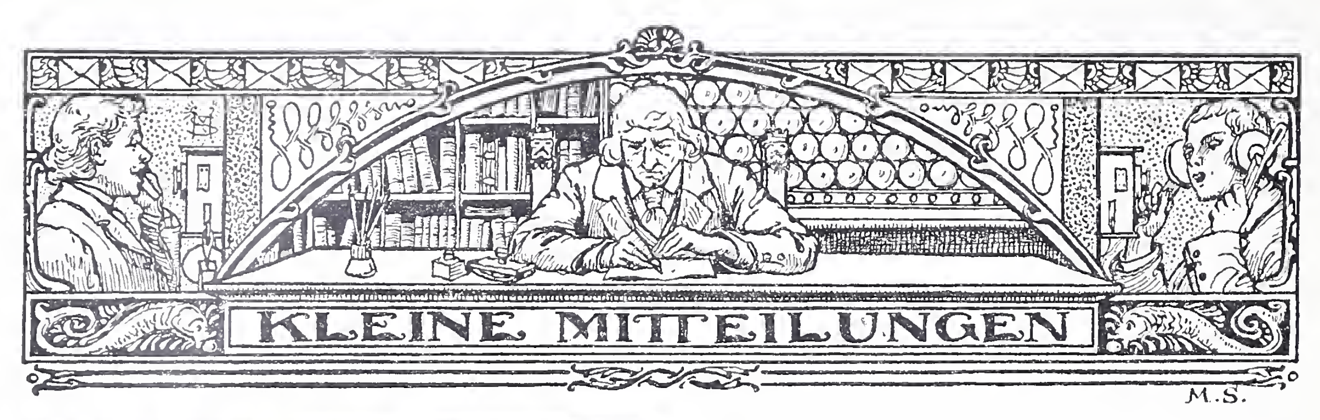
Hoffen wir, dass der reichhaltigen, mit so vieler Mühe und großen Kosten ins Leben gerufenen Ausstellung auch von seiten des großen Publikums die Anerkennung und Würdigung nicht versagt bleibt, die sie bis jetzt leider nur bei auswärtigen Kunstgelehrten und einzelnen Leipziger Kunstfreunden gefunden hat. Leipzigs Ruf



Teil des „Umlaufft“ der Stadt Leipzig.

als Kunststadt scheint nach dem schwachen Besuche, der den drei Ausstellungen alter und neuer Kunst des diesjährigen Sommers von seiten der Leipziger selbst bis jetzt zu teil geworden ist, zu urteilen, ganz mit Unrecht zu bestehen. Mit der immer mehr wachsenden, einseitigen Vorliebe für die Musik — da ist der Leipziger allerdings unersättlich — nimmt bei dem großen Publikum das Verständnis und die Pflege der alten und neuen bildenden Kunst in erschreckender Weise ab. Ein trauriges Zeichen unserer Zeit und eine Warnung, Kunstausstellungen irgendwelcher Art zu veranstalten, die nur Mühe und Kosten verursachen, aber von dem großen Publikum nicht beachtet und besucht werden.

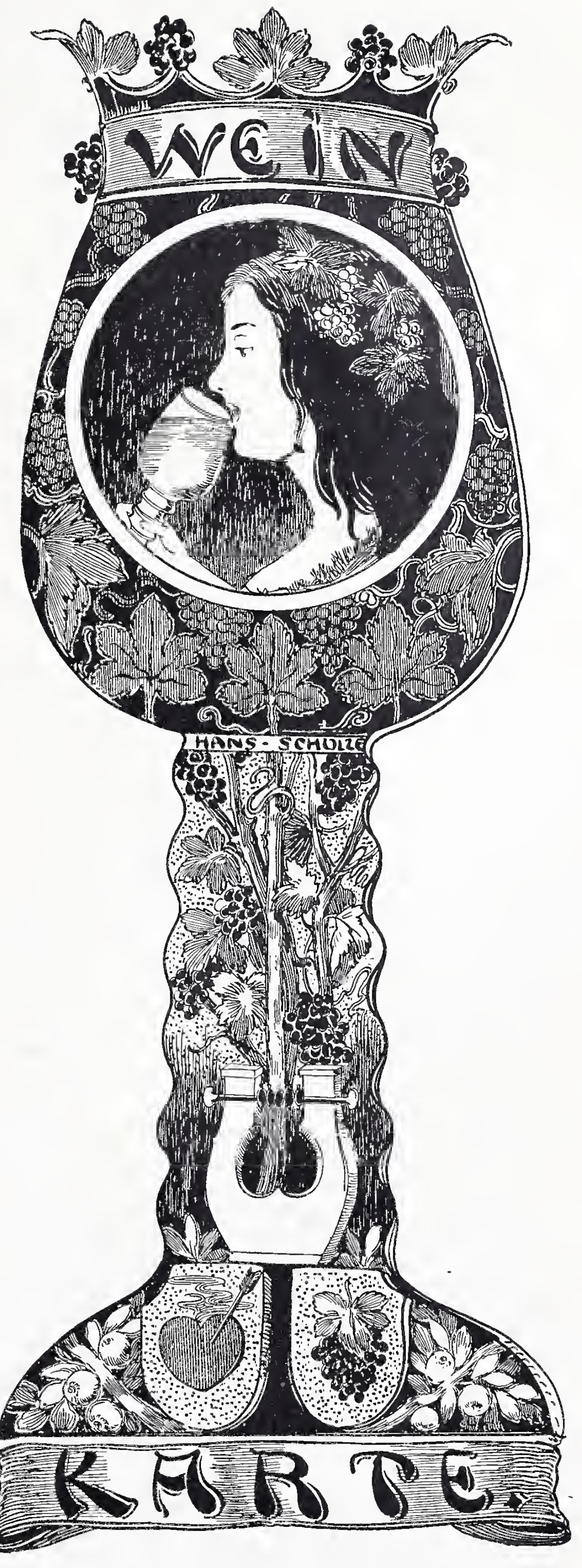
Dr. U. THIEME.





Verband deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Gegen die Ausbeutung der Arbeiten des Architekten und Ingenieurs durch buchhändlerische Unternehmungen wendet sich der Verband durch folgende Kundgebung, welche wir bei der Wichtigkeit der Sache vollständig zum Abdruck bringen, umsomehr, als die Arbeiten des Architekten und des für das Gebiet des Kunsthandwerks schaffenden Künstlers oft ineinander übergreifen und Hand in Hand gehen. Die Kundgebung lautet: „Nicht selten sind die Fälle, in denen buchhändlerische Unternehmungen, welche sich mit der Veröffentlichung von Bauwerken aller Art und was damit zusammenhängt, in Aufnahmen nach der Natur oder nach Zeichnungen und Modellen befassen, an die Architekten und Ingenieure Anforderungen stellen, welche der Billigkeit nicht entsprechen und in der Form, in der sie gestellt werden, geeignet sind, das Standesbewusstsein zu verletzen. Der Verband deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, welcher zur Zeit 33 Vereine mit rund 7000 Mitgliedern umfasst, hat daher auf Grund eingehender Beratungen eine Reihe von Grundsätzen zusammengestellt, deren Beobachtung er auf das Angelegentlichste empfiehlt. Er betont dabei jedoch ausdrücklich, dass es sich nur um „Anhaltspunkte“ handelt, die bei einer anzustrebenden gesetzlichen Regelung der Frage als Material dienen können, im übrigen aber den Bestrebungen zur Erreichung eines Gesetzes zum Schutze des geistigen Eigentums der Architekten und Ingenieure nicht vorgreifen wollen. In vielen Fällen ist die Art der Wiedergabe architektonischer und ingenieur-wissenschaftlicher Werke nicht eine solche, wie sie der Bedeutung und dem künstlerischen oder technischen Werte des Bauwerkes entspricht. Es wird den Fachgenossen daher empfohlen, ihre Arbeiten nur solchen litterarischen Unternehmungen zu überlassen, welche Wert darauf legen, der Veröffentlichung einen guten buchtechnischen oder einen künstlerischen Charakter zu verleihen. Es ist ferner im allgemeinen — die unten näher bezeichneten Fälle ausgenommen — als Grundsatz anzunehmen und entspricht der Billigkeit, dass den Architekten und Ingenieuren für Hergabe von Zeichnungen der von ihnen ausgeführten Bauten behufs Verwertung zu gewerbsmäßigen Veröffentlichungen ein Honorar gezahlt wird. Bei seiner Festsetzung ist Rücksicht darauf zu nehmen, ob der zu veröffentlichende Gegenstand oder die in Frage kommende litterarische Veröffentlichung als Ganzes für weitere, auch nicht fachliche Kreise Interesse haben oder ob sie nur auf das Interesse eines engeren Fachkreises rechnen können. Danach dürften zu unterscheiden sein: a) Periodische Zeitschriften, z. B. Deutsche Bauzeitung, Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure, Centralblatt der Bauverwaltung, Zeitschrift für Bauwesen u. s. w. Für diese Veröffentlichungen hat sich ein zufriedenstellender Gebrauch herausgebildet, indem bei der größten Mehrzahl der bekannten Zeitschriften die künstlerischen, technischen und Textbeiträge nach einem entsprechenden, meist festen Satze honorirt und dem Verfasser in der Regel bis zu fünf, in Ausnahmefällen auch mehr Abzüge der Nummer oder ihres Teiles bewilligt werden, in der sein Beitrag zur Veröffentlichung gelangt ist. b) Veröffentlichungen von Konkurrenzarbeiten, z. B. Deutsche Konkurrenzen, Sammelmappe hervorragender Konkurrenzentwürfe. Für diese wird im allgemeinen ein Honoraranspruch nicht zu erheben sein. Dagegen wird den Fachgenossen empfohlen, ihre Entwürfe nur solchen Unternehmungen zu überlassen, welche eine Gewähr dafür bieten, dass die Wiedergabe in einer der künstlerischen Bedeutung des Entwurfs entsprechenden Weise erfolgt. Ferner mögen die Fachgenossen Anspruch auf drei Exemplare der vollständigen Konkurrenzhefte und von je 10 Abzügen der Blätter, auf welchen ihr Entwurf zur Wiedergabe gelangt ist, erheben. c) Textwerke und Lehrbücher kunst- oder bau- und ingenieur-wissenschaftlichen Charakters, in welchen die Wiedergabe eines architektonischen oder konstruktiven Werkes nur als Textillustration auftritt, z. B. Baukunde des Architekten, Handbuch der Architektur. Auch für diese Veröffentlichungen wird im allgemeinen für die leihweise Überlassung von Werk-Zeichnungen ein Honoraranspruch nicht erhoben werden können, da sie meist einem idealen Fachinteresse dienen und bei dem großen Aufwande

für die Herstellung sowohl seitens des Verfassers wie auch des Verlegers in der weitaus größten Mehrzahl der Fälle eine sichere Aussicht auf baldigen buchhändlerischen Gewinn oder auf Gewinn überhaupt nicht bieten. Sollten jedoeh Zeichnungen oder Textbeiträge geliefert werden können, welche sich in den Rahmen der Veröffentlichung einpassen und unmittelbar reproduktions- oder druckfähig sind, so wird im allgemeinen ein Anspruch auf die Vergütung eines Betrages erhoben werden können, welcher etwa 15 Pf. für die Druckzeile des gewöhnlichen Oktavformates und bei Zeichnungen das vierfache des Honorares des Textausmaßes beträgt, welches durch die reproduzirte Zeichnung verdrängt wird. Die Überlassung eines oder mehrerer Freiexemplare des betr. Werkes muss angesiehts der großen Anzahl von Freiexemplaren, welche der buchhändlerische Vertrieb erfordert, der besonderen Vereinbarung vorbehalten bleiben, wenn nicht die Anzahl der Beiträge für ein und dasselbe Werk an und für sich zur Überreichung eines oder mehrerer Freiexemplare an den oder die Urheber der Beiträge verpflichtet. d) Sammelwerke, Monographieen u. s. w., welche eine ins konstruktive und künstlerische Detail gehende ausführliche Darstellung in einem vornehmen, künstlerischen Reproduktionsverfahren, z. B. Stich, Heliogravüre u. s. w. geben und von einem ausführlichen Text begleitet sind, z. B. Wiener Neubauten. Bei diesen Veröffentlichungen wird es bei ihrem verschiedenartigen Charakter nicht möglich sein, Anhaltspunkte für eine Honorarforderung und für Freiexemplare zu geben, diese muss vielmehr einer besonderen Vereinbarung vorbehalten bleiben. e) Sammelwerke von Darstellungen ausgeführter Bauten aus dem Gebiete der Architektur und des Ingenieurwesens oder einzelner ihrer Teile, deren Vervielfältigung auf die einfachste und billigste Weise z. B. durch Lichtdruck, Photolithographie, Autotypie, Strichätzung u. s. w. geschieht und in welchen die Baubeschreibung und die Wiedergabe konstruktiver oder künstlerischer Einzelheiten entweder ganz unterlassen ist oder sich auf die kürzesten Angaben beschränkt z. B. Academic Architecture von A. Koch in London, Architektur Deutschlands, Architektur der Gegenwart, Sammlung architektonischer Details ausgeführter Bauten, Architektonische Einzelheiten u. s. w. Diese Veröffentlichungen sind es hauptsächlich, welche bei ihrer großen Verbreitung und billigen buchtechnischen Herstellung ein Honorar bieten müssen. In den Fällen, in welchen der Architekt oder Ingenieur veranlasst wird, zu einem solchen Werke zeichnerische Beiträge zu liefern, welche ohne weiteres reproduktionsfähig sind, wird ein Honorarsatz von durchschnittlich 100 M. für die ganzseitige Folioseite und bei druckfertigen textlichen Beilagen von 10—15 Pf. für die einmal gespaltene und von 20—30 Pf. für die durchlaufende Druekzeile zu berechnen sein. Bei kleineren Formaten wird sieh das Honorar entsprechend vermindern müssen, während es sich bei größeren Formaten entsprechend erhöhen kann. Nimmt ein künstlerischer oder technischer Beitrag nur einen Teil einer Seite ein, so ist das Honorar nach dem entsprechenden Bruchteil zu berechnen. Werden nicht reproduktionsfähige Zeichnungen, sondern nur Werkzeichnungen leihweise geliefert, so kann bis zur Hälfte der vorstehenden Honorarsätze gefordert werden. Neben diesen Honorarsätzen sind Architekten und Ingenieure berechtigt, 3—10 Abzüge des Blattes oder die Lieferung zu beanspruchen, welche ihre Beiträge enthalten. Die vorstehenden Honorar-Ansprüche sind Mindestsätze und beziehen sieh nur auf die erste Auflage. Für die zweite und alle folgenden Auflagen ist ein Honorar zu entrichten, welches in der Regel mindestens dem Honorar für die erste Auflage entspricht. Sind zu einer der folgenden



Vignette zu einer Weinkarte, gezeichnet von Hans Schulze, Berlin.

Auflagen neue Beiträge zu liefern, so sind sie nach Maßgabe der vorstehenden Ansätze zu berechnen, und es wird der Betrag für diese neuen Beiträge bei jeder folgenden Auflage zum Honorar der vorhergehenden Auflage geschlagen. Die gelieferten Abbildungen und Beiträge dürfen im allgemeinen nur für den Zweck verwendet werden, für welchen sie hergestellt wurden. Bei etwaiger anderweitiger Benutzung durch den Verleger oder beim Verkaufe an ein anderes Verlagsunternehmen bedarf es der Zustimmung des Besitzers des geistigen Eigentums. Für fernere Veröffentlichungen desselben Gegenstandes in anderer Form bleibt dem Verfasser die Verwertung des geistigen Eigentums in jeder Weise gewahrt. Es wird zum Schlusse den Fachgenossen wie den illustrirten und politischen Zeitschriften empfohlen, ein Augenmerk darauf zu richten, dass bei Veröffentlichungen von Werken des Architekten oder des Ingenieurs in diesen Zeitschriften auch der Name des Urhebers des Werkes genannt werde, was bisher fast immer unterlassen wurde.“

-u- ***Köln.*** Nach dem *Jahresbericht des Kunstgewerbe-Vereins* für 1896/97 ist der Neubau des Kunstgewerbe-Museums im Berichtsjahre in erfreulicher Weise weiter gefördert worden, nachdem die Schenkung des Geheimen Kommerzienrates Otto Andreae die Inangriffnahme dieses lange erwünschten Werkes im Vorjahre ermöglicht hatte. Nachdem im Sommer 1896 das Preisgericht die im öffentlichen Wettbewerb eingelaufenen 56 Entwürfe für den Neubau geprüft hatte, beschloss es, den mit dem II. Preise ausgezeichneten, seither auch mit dem Staatspreise der Kgl. Akademie zu Berlin gekrönten Entwurf des Architekten Franz Brantzky in Köln nach Vornahme einiger Veränderungen der Stadtverordneten-Versammlung zur Ausführung vorzuschlagen. Die Stadtverordneten-Versammlung nahm den Beschluss der Kommission einstimmig an und setzte die Bausumme auf 550 000 M. fest. Der Bau wurde 1897 am Hansaring begonnen und ist in raschem Fortschreiten begriffen.

Die Aufgabe, welcher der Verein seit seinem Bestehen in erster Linie seine Mittel gewidmet hatte, die Sammlungen des städtischen Kunstgewerbe-Museums durch Erwerbung mustergültiger und vorbildlicher Kunstgegenstände zu vermehren und zu vervollständigen, nimmt nun in noch erhöhtem Maße die Thätigkeit des Vorstandes in Anspruch, da die übersichtliche Aufstellung des bisherigen Sammlungsbestandes in den erweiterten Räumen des Neubaues binnen weniger Jahre in Aussicht steht. Die Lücken, die nur einigermaßen zu füllen im höchsten Grade erwünscht und notwendig erscheint, sind noch beträchtlich. Die Ergebnisse, die der Verein im Berichtsjahr in dieser Hinsicht erzielt hat, sind trotz der durch die beschränkten Vereinsmittel gezogenen Grenzen sehr erfreulich. Die Anzahl aller Neuerwerbungen des Museums aus Ankäufen, Überweisungen und Geschenken betrug nach dem Zuwachs-Verzeichnis 1896/97 hundert und fünfzig Nummern im Gesamtwert von 27 244 M. Davon entfallen auf die Mittel des Vereins einschließlich des Zuschusses der Provinzialverwaltung im Betrage von 3000 M. 6408 M., auf Geschenke von Vereinsmitgliedern und Überweisungen 4886 M. und auf städtische Mittel einschließlich der Zuschüsse von der Königl. Staatsregierung (4000 M.) und aus dem Dispositionsfonds des Herrn Oberbürgermeisters 16 150 M. Die im Vorjahre begonnenen Vortragsabende sind im Berichtsjahr in den Monaten Oktober bis März fortgeführt worden; der durchschnittliche Besuch betrug bei jedem Vortrag zwischen 200 und 300 Personen. Die Vortragsabende sollen, da sie nach Ausweis des gleichmäßig starken Besuches Anklang gefunden haben, im kommenden Wintersemester fortgeführt werden.

MUSEEN.

-u- ***Basel.*** Nach dem *Jahresbericht des Gewerbe-Museums 1896* beteiligte sich die Anstalt an der Landesausstellung in Genf durch Auflegen eines Albums, enthaltend eine Auswahl von Entwürfen, welche in den Jahren 1894 und 1895 auf Bestellung von Kunsthandwerkern und Privaten angefertigt worden sind, sowie außerdem Photographieen nach ausgeführten Objekten. Ferner haben in dem Berichtsjahre mehrere temporäre Ausstellungen stattgefunden. Nachdem aber besonders durch Ausstellungen für Plakatwesen in mehreren deutschen Städten die allgemeine Aufmerksamkeit auf diesen wichtigen, noch verhältnissmäßig jungen Zweig kunstgewerblicher Thätigkeit gelenkt worden ist, gelang es, bei Anlass der in Strassburg abgehaltenen Plakatausstellung das dortige Hohenlohe-Museum zu bestimmen, seine reichhaltige, über 700 Stück umfassende Sammlung von Plakaten für Basel zur Ausstellung zu überlassen. Vermehrt durch eine Auswahl schweizerischer Produkte fand die Ausstellung von 22. November bis 13. Dezember statt. Der Besuch war ein außerordentlich zahlreicher. Die Zahl der im Auskunftsbureau hergestellten Zeichnungen und Entwürfe für Handwerker und Private betrug 257, hinzukommen zwei Perspektiven des Frauenspitals, sowie sämtliche Pläne der Allg. Gewerbeschule mit einer Perspektive für die Genfer Ausstellung. Ferner überwachte das Bureau die Aufnahmen der während des Abbruches der Rebleutenzunft zu Tage geförderten, aus dem 15. Jahrhundert stammenden Wandmalereien. Das Historische Museum hat der Allg. Gewerbeschule seine höchst interessante Sammlung von 200 Gipsabgüssen leihweise überlassen und ergänzt die sich unmittelbar daran anschließende Formensammlung der Anstalt.

-u- ***Breslau.*** Dem *Verwaltungsbericht des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer für das Jahr 1896* entnehmen wir folgendes: Unter den Gegenständen, welche den Vorstand während des Berichtsjahres beschäftigten, war die Beteiligung des Vereins an einem zu gründenden Kunstgewerbe-Museum bei weitem das wichtigste, nachdem schon durch die Initiative des schlesischen Centralgewerbevereins die Frage der Errichtung eines Kunstgewerbe-Museums in Breslau ihrer Lösung um ein gutes Stück näher gerückt war. Die im Vorstande dieses Vereins eingeleiteten Verhandlungen ergaben zunächst, dass als Unternehmer eines solchen Museums nur die Stadt Breslau in Betracht kommen könne, deren Vertreter das lebhafteste Interesse für das Zustandekommen bekundete. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass die zur Verfügung stehenden oder mit den vorhandenen Mitteln erreichbaren Bauplätze infolge ihrer Entfernung vom Centrum der Stadt nicht geeignet seien. Schließlich einigte man sich dahin, dass das alte Ständehaus den Anforderungen am besten entsprechen würde. Der an die Provinz zu zahlende Kaufpreis betrug 550 000 M. Wenn auch mit Rücksicht auf den gemeinnützigen Zweck ein Nachlass von 50 000 M. zu erwarten war, so erschien doch die aufzubringende Summe immer noch so beträchtlich, dass ihre Bewilligung neben den zu übernehmenden dauernden Lasten seitens der Stadt kaum erhofft werden durfte. Bei dieser Lage der Dinge kam dem Unternehmen von privater Seite unvermutete Hilfe. Der Stadtälteste Heinrich von Korn teilte dem Magistrat mit, dass er seiner Vaterstadt ein Geschenk von 50 000 M. machen wolle unter der Bedingung, dass die Stadt das alte Ständehaus ankaufe und darin ein Kunstgewerbe-Museum einrichte und erhalte. Zugleich solle in dem Gebäude das Museum schlesischer Altertümer Aufnahme finden. Dieser Vorschlag wurde angenommen. An den Vorstand trat nun die Frage heran, unter welchen Bedingungen er in die Übergabe der

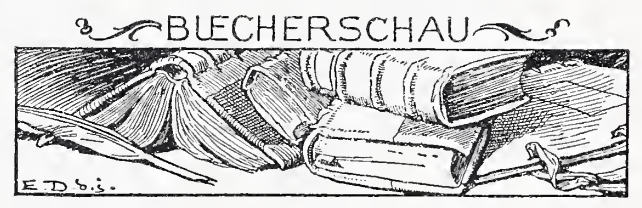
Vereinssammlungen an das zu gründende städtische Museum willigen sollte. Der Magistrat legte Wert darauf, dass zwischen Stadt und Verein ein engeres Verhältnis geschaffen werde, als bisher zwischen der Provinz und dem Verein bestand. Vor allem mussten die dem Verein gehörigen Teile der Sammlungen in das Eigentum der Stadt übergehen, weil diese künftighin aus eigenen Mitteln Ergänzungen des Museums vorzunehmen habe und es dabei sehon aus äußeren Gründen auf die Daner kaum möglich sei, die besonderen Eigentumsrechte an den einzelnen Sammlungsgegenständen auseinanderzuhalten. Der Vorstand glaubte auf diese Bedingungen eingehen zu können, falls ihm vertragsmäßig ein bestimmender Einfluss auf die Verwaltung des Museums, insbesondere durch Aufnahme stimmberechtigter Vertreter in die Museumsdeputation, gesichert wurde. Auf Grund dieser Erwägungen wurde zwischen Magistrat und Vereinsvorstand ein Vertragsentwurf vereinbart. Die Genehmigung desselben durch die Stadtverordneten-Versammlung einerseits, die Generalversammlung des Vereins andererseits fällt bereits in das folgende Vereinsjahr.

Prag. *Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer.* Das Museum versendet seinen Katalog der mit der Bibliothek verbundenen Vorbildersammlung, der vom Kustos des Kunstgewerbemuseums, Herrn F. A. Borovský, verfasst ist. Derselbe ist sehr übersichtlich nach 15 Fachgruppen geordnet und umfasst 21105 Vorbilder. Die ganze Bibliothek wie die Vorbildersammlung leidet unter dem großen Raummangel, dem vor Unterbringung des Museums in den neuen Räumen nicht abgeholfen werden kann. Um so verdienstlicher ist es, dass trotz dieser Übelstände die Museumsverwaltung sich bemüht hat, einen Teil der Bibliotheksschätze in einer namentlich für den Gewerbetreibenden sehr brauchbaren Form zugänglich zn machen.

WETTBEWERBE.

Aachen. Die Firma *J. G. Houben Sohn Carl* in *Aachen* erlässt ein Preisausschreiben für einen Plakat-Entwurf. Derselbe soll außer der Firma die Stichworte: „Aachener Badeöfen", „Original Houben's Gasöfen" und „Über 50000 im Gebrauch" enthalten. Bedingungen: 1. Breite des Plakates nicht über 44 cm, Höhe beliebig. 2. Ausführung in höchstens vier Farben und einer Umriss- bez. Schriftplatte. 3. Die Entwürfe sind so auszuführen, dass die Vervielfältigung unmittelbar danach erfolgen kann. 4. Der Entwurf ist in modernem Plakatstil auszuführen. Die Wahl der Darstellung ist freigestellt. Eine bildliche Darstellung eines Bade- und Gasofens kann angebracht werden. 5. Für die drei besten Entwürfe werden als Preise ausgesetzt: 350 M., 100 M., 60 M. Das Eigentumsrecht und das Recht der ausschließlichen Vervielfältigung der drei preisgekrönten Entwürfe geht an die Firma über. Ankauf weiterer Entwürfe behält sich die Firma vor. 6. Die Entwürfe sind bis zum 13. Oktober 1897 bei der oben bezeichneten Firma ohne Nennung des Namens, mit Kennwort versehen, einzuliefern. Ein mit dem Kennwort versehener, verschlossener Umschlag, Namen und Adresse des Bewerbers enthaltend, ist beizufügen. 7. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren Prof. Dr. Max Schmidt, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule zu Aachen, Hauptmann a. D. F. Berndt, Direktor des städt. Suermondt-Mnseums zu Aachen, und die lnhaber der Firma J. G. Houben Sohn Carl. Die eingereichten Entwürfe werden im städtischen Museum zu Aachen ausgestellt. Die Entscheidung des Preisgerichts erfolgt am 1. November 1897. Die nicht preisgekrönten oder angekauften Entwürfe werden auf Wunsch postfrei zurückgesandt.

Berlin. *Konkurrenzausschreiben für deutsche Graveure und Ciseleure.* Behufs Förderung der Gravir- und Ciselirkunst, ferner zu dem Zwecke, gute Arbeiten für die Pariser Weltausstellung zu erhalten, hat der Deutsche Reichskommissar, Herr Geheimrat Richter, für ein Konkurrenzausschreiben drei- bis viertausend Mark bewilligt. Große umfangreiche Arbeiten, als Tafelaufsätze, Ehrengeschenke, Pokale etc. von kostbarem Metall sind ausgeschlossen, da solche ohnehin in genügender Zahl für die Pariser Ausstellung zur Verfügung stehen. Es handelt sich hauptsächlich um jene räumlich kleinen Arbeiten, wie solche im Pariser Salon jährlich zu sehen sind, bei welchen die künstlerische Güte allein maßgebend ist, z. B. getriebene oder nachciselirte figürliche Darstellungen, Porträts, Plaketten, Kameen, Gemmen, Silber- und Stahlgravirungen. (Gedacht ist hierbei an Stahlstanzen für Luxuslöffel, wie solche von mehreren französischen Künstlern in den Berliner Kunstausstelluugen ausgestellt waren, oder an künstlerisch ausgeführte Siegel etc.) Die Preisrichter sind der Herr Reichskommissar und die Herren Professoren Götz (Karlsruhe), Kips (Berlin), Schaper (Berlin). Dieselben werden die Preise verteilen nach dem künstlerischen Wert der Arbeit ohne Rücksicht auf Größe, Umfang odes Art der Technik. Den Preisrichtern bleibt es überlassen, obige Summe in 20 bis 30 Preise zu zerlegen und zu verteilen. Ungefähr $^2/_3$ des Wertes der Arbeit soll als ein erster, $^1/_2$ als zweiter, $^1/_3$ als dritter Preis gelten. Angenommen ist hierbei, dass die einzelne Arbeit nicht den Wert von 500 M. übersteigt, da teuere Arbeiten in Deutschland schwer verkäuflich sind und diese Konkurrenz zu solchen Arbeiten nicht ermuntern soll. Theuere Arbeiten sind nicht ausgeschlossen, berechtigen aber nicht zu einer höheren Beihilfe. Werden Arbeiten aus einer der erwähnten Branchen des Graveur- und Ciseleurfaches nicht eingeliefert, so fallen die Preise aus. Die Arbeiten sind und bleiben Eigentum des Verfertigers, die Beihilfe wird aber nur dann gewährt, wenn die Arbeit in Paris ausgestellt wird. Die Arbeiten sind mit Preisangabe bis zum 1. November 1898 an Herrn Hofgraveur R. Otto, Berlin, 40 Unter den Linden, einzusenden, welcher die geschäftliche Regelung der Angelegenheit übernommen hat, auch ist dabei zu bemerken, ob die Arbeit selbst erfunden oder fremdem Modell nachgebildet ist. Dieser frühzeitige Termin für die Einsendung ist deshalb gewählt, weil bei einem guten Resultat dieser ersten Konkurrenz die Veranstaltung einer weiteren auf gleicher oder ähnlicher Grundlage nicht ausgeschlossen ist. Professor Graff, Dresden Architekt Hoffacker, Berlin; R. Otto, Berlin; Professor M. Wiese, Hanau.



Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden, aufgenommen, dargestellt und kunstgeschichtlich geschildert von *Friedr. Laske*, Kgl. Landbauinspektor, Privatdoeent an der Technischen Hochschule zu Berlin. Unter Beigabe geschichtlicher Forschungen von Dr. *Otto Gerland.* Herausgegeben mit Unterstützung des Kgl. Preuß. Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Mit 34 Tafeln, von denen 9 in Farbendruck und 64 Textillustrationen. gr. Fol. In Mappe. M. 45. Verlag von Schuster & Bufleb, Berlin W.

Das 1585 von dem damaligen Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen errichtete „Schloss Wilhelmsburg“ sollte dem Landgrafen als Sommerresidenz dienen, und die ganze bauliche Einrichtung entspricht diesem Programm, wobei der Schlosskirche entsprechend der damaligen Bethätigung streng religiösen Lebens räumlich wie künstlerisch die Hauptbedeutung zufiel. Das Interesse für den Bau existirte bis zum Anfang der siebziger Jahre kaum, bis es damals dem Direktor der Kgl. Kunstakademie zu Kopenhagen, Herrn Kammerherr F. Meldahl, gelang, Kaiser Wilhelm und seinen kunstsinnigen Sohn, den nachmaligen Kaiser Friedrich, durch Vermittlung des verstorbenen Landgrafen Friedrich von Hessen für die Erhaltung des ziemlich verwahrlosten Schlosses zu erwärmen. Die in künstlerischer Beziehung offenbar unter holländischem Einfluss ausgeschmückte „Wilhelmsburg“ bietet, was die Innendekoration, namentlich bez. der Wandmalereien und der sonstigen farbigen Ausschmückung der Holzdecken, Kamine etc. betrifft, einen großen Reichtum an naiver künstlerischer Frische. Es ist dankbar anzuerkennen, dass das preußische Kultusministerium die Mittel zu einer erschöpfenden Aufnahme des Schlosses bewilligte, mit welcher Herr Landbauinspektor F. Laske in Berlin betraut wurde. Drei ehemaligen Schülern der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums, den Herren Malern Küpers, Wiederhold und Deventer, fiel die Aufgabe zu, die farbigen Dekorationen in Aquarellen wiederzugeben. Die vorzügliche Wiedergabe dieser Aufnahmen in farbigem Lichtdruck verleiht bei dem großen Mangel an farbigen Wiedergaben dekorativer Malereien aus der Zeit der deutschen Renaissance dem Werke ganz besonderen Wert, wie auch die Beigabe der von Dr. Otto Gerland angestellten geschichtlichen Forschungen uns manche interessante Details der Baugeschichte vor Augen führt. Diese verdienstvolle, mit Unterstützung des Kultusministeriums ermöglichte Publikation hat bereits überall in Fachkreisen so ungeteilt gute Aufnahme gefunden, dass auch wir ausdrücklich auf das Werk hinzuweisen nicht unterlassen dürfen.

H.

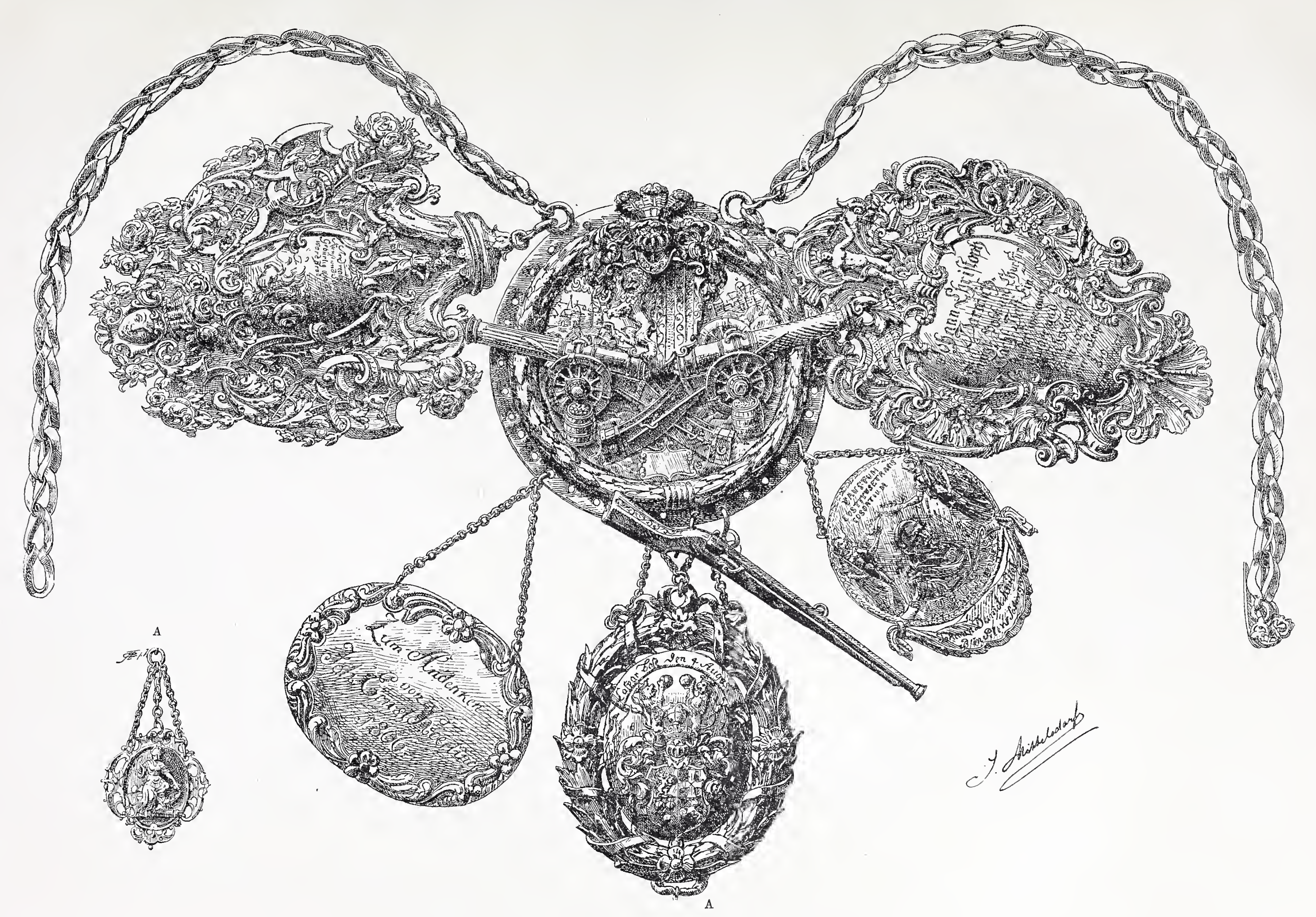
Henri François Brandt, erster Medailleur an der Kgl. Münze und Professor der Gewerbe-Akademie zu Berlin (1789—1845). Leben und Werke, bearbeitet und herausgegeben von seiner Enkelin *Hildegard Lehnert.* 22 Tafeln in Lichtdruck nebst Text und Titelbild. Berlin 1897. Verlag von Bruno Hessling. Preis 20 M.

Bei dem Interesse, das jetzt einer mehr künstlerischen Wiederbelebung dieses Zweiges der Kleinplastik sich zuwendet, mag die genaue Beschreibung des Werdeganges des seiner Zeit so bedeutenden Münzmedailleurs wie vor allem die Abbildung der meisten seiner Arbeiten nebst den Notizen über ihre Entstehung etc. nur willkommen geheißen werden. Namentlich die letzteren bieten, da sie uns so manche wichtige Vorkommnisse aus dem politischen und geistigen Leben der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in Erinnerung bringen, viel Interessantes. Der Künstler, ein Schweizer, aus La Chaux-de-Fonds, bildete sich in Paris unter J. P. Droz, dem bekannten Konservator der dortigen Medaillenmünze aus, lebte drei Jahre in Rom, von 1814—1817, und darauf auf Verwendung Rauch's, der ihn in Rom kennen lernte, nach Berlin als erster Münzmedailleur. Die Publikation giebt ein genaues Bild der fruchtbaren Thätigkeit, welche der Künstler in Berlin entfaltete. Seine Medaillen gehören im Gegensatz zu den modernen Medaillenarbeiten einer strengen Richtung an, war ja doch der Künstler aus einer streng klassischen Richtung hervorgegangen, doch kam ihm bei seinen Arbeiten seine besondere Begabung für die Bildhauerkunst zu statten, so dass er im Gegensatz zu den meisten seiner Fachgenossen nicht auf bloßes Kopiren angewiesen war und oft nach eigenen Entwürfen gearbeitet hat. Die meist nach Gipsabgüssen nach den Originalen hergestellten Reproduktionen in Lichtdruck geben ein ziemlich erschöpfendes Bild der umfangreichen Thätigkeit des Künstlers.

H.

Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche von *Alois Riegl.* Verlag von Georg Siemens, Berlin. Preis M. 8.

In diesem in vornehmster Ausstattung mit zwei vorzüglichen Farbendrucken und 16 Textillustrationen erschienenen Werk sucht der Verfasser, der an der Universität Wien eine Professur bekleidet und als Adjunkt am österreichischen Museum für Kunst und Industrie thätig ist, das geheimnisvolle Dunkel zu lüften, welches den Ursprung des orientalischen Teppichs umgiebt. Trotz der eifrigen jahrzehntelangen Bemühungen von Kunsthistorikern, Technikern und Orientalisten stehen wir auf diesem Gebiete einer Unmenge von ungelösten Fragen, aufgestellten Hypothesen und Vermutungen gegenüber. Der Grund, dass über die für die Entwickelung so wichtigen älteren Stadien desselben meist nur sehr schwankende Vermutungen geäußert werden konnten, die fast immer durch jede neuere entdeckte Thatsache umgeworfen wurden, liegt wesentlich in dem Mangel solcher Denkmäler, die unanfechtbar in das Mittelalter zurückdatirt werden können. Wenn auch der Versuch wiederholt gemacht wurde, die Entstehung des einen oder anderen Teppichs auf Grund gewisser Anzeichen in das 13. oder 14. Jahrhundert zu verweisen, so lag doch bis jetzt kein datirtes Beispiel für das Aussehen der orientalischen Teppiche im Mittelalter vor. Das South-Kensington-Museum besitzt einen mit der eingewirkten Jahreszahl 1539 versehenen Teppich, welcher bis jetzt die Grundlage für die Bestimmung der Entstehung einer ganzen Reihe von Teppichen bot, als deren älteste Zeitgrenze das 15. Jahrhundert figurirte. Die längst als Thatsache betrachtete Vermutung, dass die plastischen Teppiche der Sassanidenzeit von entscheidender Bedeutung für die orientalische Teppichknüpferei im Mittelalter gewesen seien, entbehrte des sicheren Beleges durch ein feststehendes Beispiel. Vor einiger Zeit gelangte aus dem Innern Armeniens ein Teppich in den Besitz des Herrn P. Gregoris Dr. Kalemkiar, Mechitharisten-Ordenspriester in Wien, der in armenischer Schrift und Sprache die Jahreszahl 651 der armenischen Ära, d. h. das Jahr 1202/3 unserer Zeitrechnung eingeknüpft trägt. Der Verfasser bespricht in dem ersten Teile seines Werkes, dem der Teppich in farbiger Abbildung vorgedruckt ist, alles Bemerkenswerte, was dieses datirte Beispiel aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts an sich trägt und welche Bedeutung dasselbe für die Erkenntnis der historischen Entwickelung des orientalischen Teppichs hat. Eine allerdings verstümmelte Inschrift des Teppichs, der nach den vorhandenen Stopfstellen, sowie einem über die ganze Breite gehenden Riss, in dem ein ca. 15 cm breites Stück vollständig fehlt, zu urteilen, schon harte Schicksale durchgemacht haben muss, besagt, dass er als Thürdecke zu dem Altarhause in einer dem Andenken der Märtyrerin Hripsime gewidmeten Kirche gestiftet ist und zwar im Jahre 651 der armenischen Zeitrechnung, was dem Jahre 1202—3 n. Chr. entspricht. Eine ganz unanfechtbare Deutung der Inschrift ist aber auch hier nicht gelungen. Charakteristisch für den Teppich ist die spitzwinklige strenge Stilisirung der das Innenfeld auf rotem Grunde füllenden, von zwei Säulen getragenen, dreibogigen Portalarchitektur, bei der die später beliebte Verquickung von Architektur mit Blumenornamenten vermieden ist. Wenn dieser Teppich



Schützenkette, sogenanntes Pacem. Eigentum der Leipziger Schützengesellschaft.

nun auch noch so interessante Aufschlüsse giebt, so enthält er doch, da er nur einer verhältnismäßig weniger bedeutenden Ursprungsstelle der Teppichkunst entstammt, keinerlei Hindeutung auf das Wesen der centralasiatischen oder persischen Teppiche, die sich nach Vorbildern aus der Sassanidenzeit entwickelt haben und schon im Mittelalter eine Hauptrolle spielten. Originalteppiche aus dieser Periode dürften wohl kaum noch aufzufinden sein. Riedl führt in dem zweiten Abschnitt seines Werkes die Abbildung einer im Besitz des Grafen Gregor Stroganoff zu Rom befindlichen silbernen Schüssel vor, auf der in gravirter und getriebener Arbeit ein auf einem Teppich sitzender, durch seine Kleidung als solcher deutlich charakterisirter Sassanidenkönig dargestellt ist. Das Muster des Teppichs ist so klar und deutlich gezeichnet, dass es eine genaue Beurtheilung sowohl nach historischer als auch stilkritischer Seite zulässt. Im wesentlichen stimmt die Musterung völlig mit der bekannten Ornamentik der persischen Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts überein. Dieser Teppich dürfte somit als ein vollgültiges Beweisstück anzusehen sein, und wird dieses Thema von Riedl hierbei bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt. Eine weitere Grundlage für die Entwickelung der sassanidischen Teppiche bietet die Überlieferung, dass bei der Eroberung der sassanidischen Königstadt Ktesiphon durch die Araber ein äußerst kostbarer Teppich, der sogenannte „Frühling des Khosroes“ erbeutet wurde, der in seiner Musterung den im Frühlingsschmuck prangenden, von fischreichen Gewässern durchzogenen und mit fruchtbeladenen Bäumen bestandenen Garten des Königs Khosroes I. darstellte. Eine Nachbildung dieses sagenumwobenen Teppichs dürfte ein Teppich sein, den Riedl in dem dritten Abschnitt vorführt und der sich in der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien befindet, während ein zweites diesem ähnliches Exemplar Mr. Sidney Colvin in London gehört. Auch diese Teppiche, die allerdings im Alter hinter den zuerst genannten bedeutend zurückstehen, werden einer eingehenden vergleichenden Besprechung unterzogen. Im vierten Abschnitt wird die Frage erörtert: ob in früheren Jahrhunderten nicht auch in Europa, unabhängig von dem orientalischen Schaffensbereich, Knüpfteppiche hergestellt worden seien? Riedl weist nun auf Grund eingehender Untersuchungen zweier vor kurzem aufgefundener Teppichfragmente des 13. und 14. Jahrhunderts aus den Sammlungen S. Exc. des Grafen Hans Wilczek und des Herrn Dr. Albert Figdor nach, dass diese Frage in bejahendem Sinne zu beantworten ist, da diese Fragmente, sowohl nach ihrer technischen Herstellungsart als auch nach den stilistischen Eigentümlichkeiten, vollständig von der orientalischen Teppichknüpferei abweichen. Es darf somit angenommen werden, dass, ebenso wie am Kaukasus, in Schweden und Norwegen gesonderte, von Asien unabhängig Teppichgebiete zu konstatiren sind, auch in Deutschland Knüpfteppiche im Mittelalter angefertigt worden sind. *Fl.*

Mustergültige Vorlageblätter zum Studium des Flachornaments der italienischen Renaissance. Original-Aufnahmen aus St. Maria Novella und dem Palazzo Riccardi in Florenz, aus S. Petronio in Bologna und vom Chorgestühl in der Certosa bei Pavia. Von *H. Herdtle*, Prof. in Wien. Neue Ausgabe. 20 Tafeln in Lichtdruck; Format 50/70 cm. — Stuttgart, Neff.

Neben der bekannten großen Ausgabe, welche diese Meisterwerke der Flächendekoration in der Größe der Originale auf 30 Tafeln wiedergiebt (Preis vollständig in Mappe M. 45), hat der rührige Verlag nunmehr in dankenswerter Weise diese in kleinerem Maßstabe gehaltene Ausgabe hergestellt, welche auch um zwei Tafeln — Intarsien vom Chorgestühl der Certosa — vermehrt ist. Jedes Blatt giebt hierbei ein Ganzes, wodurch der praktische Gebrauch als Vorlagewerk erleichtert wird. Die uns vorliegende erste Lieferung des auf 10 Lieferungen à M. 2,50 bemessenen Werkes enthält auf drei Blättern Füllungen aus St. Maria Novella, S. Petronio und der Certosa. Was dieses Werk auf das Rühmlichste auszeichnet, ist die musterhaft exakte Vervielfältigung der vom Herausgeber mit treuester Sorgfalt bewirkten Aufnahmen, so dass die Blätter thatsächlich die ganze Schönheit und den Reiz der Originale wiederspielen. Sie sind daher ebensosehr als eine reiche Quelle der Anregung für die kunstgewerblich thätigen Kreise, insbesondere Architekten, Kunsttischler und Dekorateure, wie besonders als vortreffliche Vorlagen für das Studium des Flachornaments an allen kunstgewerblichen Lehranstalten zu empfehlen. *Gl.*

Ein vor kurzem im Verlag von Otto Elsner erschienenes Büchlein: *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei*, verfasst von *Aug. Wilhelm König*, dürfte in Malerkreisen Interesse erwecken, insbesondere weil der Verfasser das Wesen der verschiedenen Arten von Wandmalerei klar zu machen sucht durch Ratschläge und Anschauungen, welche auf praktische Erfahrungen sich aufbauen. Dem Dekorationsmaler wird der Inhalt viel Anhaltspunkte bieten, besonders aber kann dasselbe dem weniger erfahrenen Künstler als Richtschnur dienen. Sogar das Sgrafitto ist darin ausführlich behandelt, sowie das verschiedene Material zur Herstellung des Mauerputzes und des Malgrundes, weshalb das Büchlein auch für Baubeflissene, Architekten u. s. w. Nützliches bieten dürfte. *A. W.*

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1897. Nr. 2.

Die bronzezeitlichen Gräber der Schweiz. Von J. Heierli. — Trouvailles récentes à Genève. Von J. Mayer. — Zum Goldring aus Courtilles. — Eine romanische Reliquienbüste aus dem Stifte zu Rheinau. Von J. R. Rahn. — Eine neue Entdeckung in der Kirche von Zillis. Von J. R. Rahn. — Die Wandgemälde in der Kirche zu Dättlikon bei Pfungen. Von J. R. Rahn. — Wandgemälde in der Kirche zu Grandson. Von Chr. Schmidt. — Die Burgen des Bischofs von Chur im 15. Jahrhundert. Von J. G. Mayer. — Die Schnabelthaler. Von H. Zeller-Werdmüller.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1897. Nr. 13.

Die Hauptwerke des Ornamentstichs vom Stil Louis XIII. bis zum Stil Louis XV. Von F. Back. — Die sächsisch-thüringische Industrie- und Gewerbeausstellung zu Leipzig 1897. Von F. Hausen.

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 29.

Eine Ausstellung von Plakat-Entwürfen. — Welche Setzmaschine ist die beste? Für und wider die Kehrseite einer Medaille. — Pariser Ausstellung 1900.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 8.

Eine ideale Werkstatt. Von Prof. H. Macht.

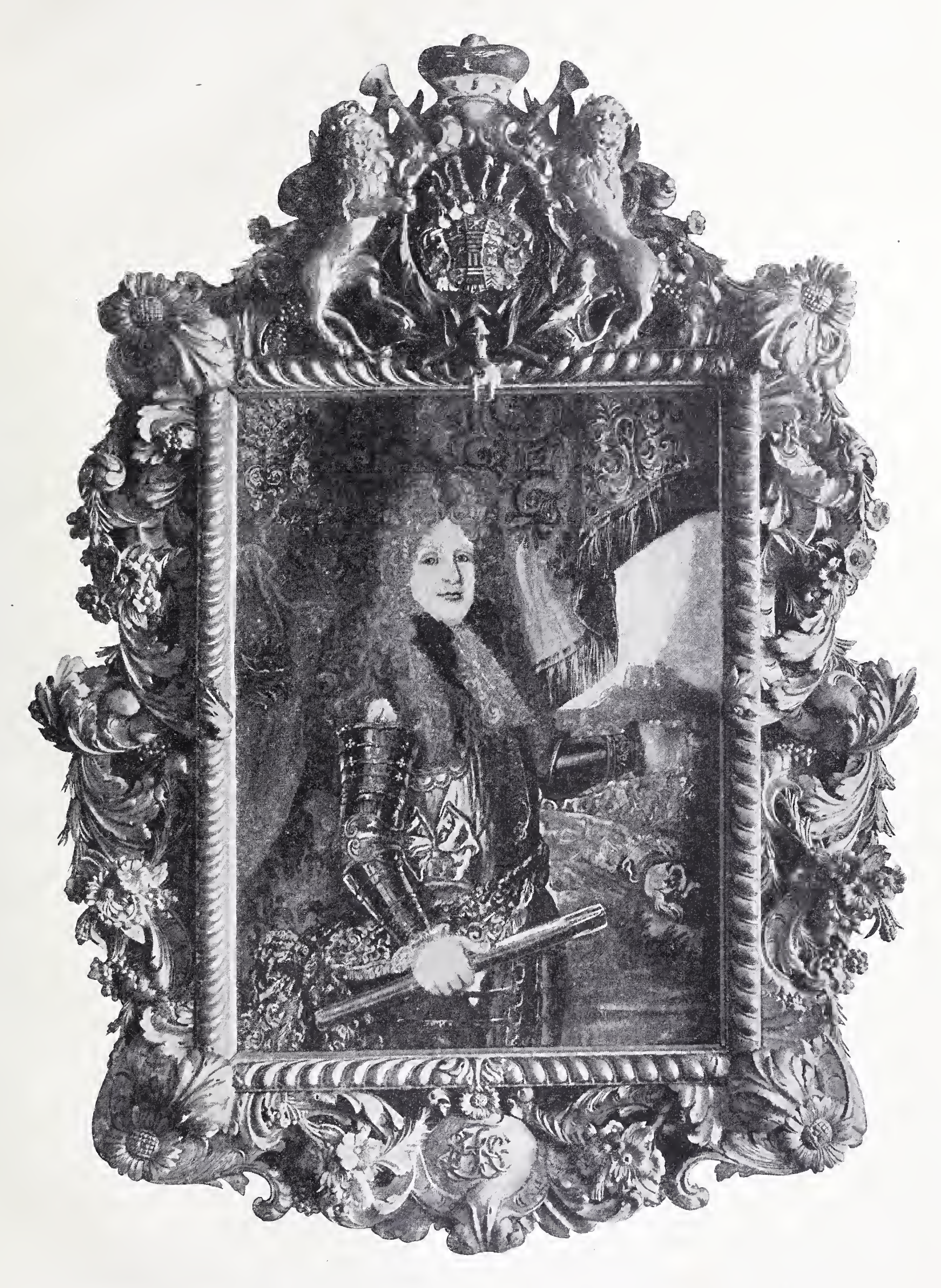
Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. 1897. Heft 7.

Bibliothekzeichen. Von Graf v. Leiningen-Westerburg. — Jakob v. Falke.

Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Juli, August.

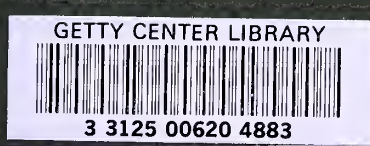
Planderei über Erkerbildungen und abgeteilte Zimmer-Winkel. Von O. Schulze — Typus und Symbol im Kunstgewerbe. Von L. Dankwardt. — Eine keramische Ausstellung in Paris; Für die Vorplätze der alten Nürnberger Häuser. Von Th. Eyrich, Architekt. — Eigen-Modernes — Zukunftversprechendes im modernen Stil. Von O. Schwindrazheim. — Die Poesie im Ornament. Von M. Metzger. — Monumentale Schornstein-Bekrönung.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Gewirktes Porträt des Herzogs Friedrich von Sachsen-Altenburg; im Besitze Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 4883

